



**Universidade de
Aveiro**

2012

Departamento de Comunicação e Arte

**Fabio Manzione
Ribeiro**

**Música em diálogo: talas da música hindustânica na
bateria de jazz**



**Universidade de
Aveiro**

2012

Departamento de Comunicação e Arte

**Fabio Manzione
Ribeiro**

**Música em diálogo: talas da música hindustânica na
bateria de jazz**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música realizado sob orientação científica da Doutora Susana Sardo, Professora do Departamento de Comunicação e Artes da Universidade de Aveiro

O júri

Presidente

Prof. Doutor Jorge Manuel de Mansilha Castro Ribeiro
(Professor auxiliar da Universidade de Aveiro)

Arguente Principal

Prof. Doutor Ricardo Nuno Futre Pinheiro
(Professor auxiliar da Universidade Lusófona de Lisboa)

Orientador

Profa. Doutora Susana Bela Soares Sardo
(Professora auxiliar da Universidade de Aveiro)

Agradecimentos

Agradeço meus professores Edgar Silva Bueno, Bruno Pedroso e Susana Sardo pelas lições e pelo conhecimento que me foi passado.

Palavras-chave

Talas, bateria, jazz, música hindustânica, improvisação.

Resumo

O carácter dialogante da música está expresso, sobretudo a partir da década de 1960, no crescente envolvimento de músicos de diferentes tradições musicais em projectos comuns. O caso da “world music”, embora instigando pela indústria da música, é disso um excelente exemplo, tendo provocado uma espécie de deslocalização musical com base na partilha, na adopção e na resignificação de ingredientes musicais de diferentes tradições. O jazz tem sido um universo musical extremamente aberto ao diálogo com outras músicas gerando o que, na gíria jazzística se designa habitualmente por “jazz de fusão”. A sua relação com a música indiana, sobretudo com a tradição clássica hindustânica, está expressa em múltiplos projectos protagonizados por músicos de jazz europeus e, também, por músicos indianos. Enquanto baterista de jazz, proponho neste trabalho desenvolver o estudo dos ciclos rítmicos (talas) da música hindustânica e da técnica de tablas, afim de utilizá-los como material de estudo e performático dentro da prática de improvisação da bateria de jazz, promovendo um diálogo entre estes dois universos musicais.

Key words

Tal, drum set, jazz, hindustani music, improvisation.

Summary

The dialogic nature of music is expressed, especially since the 1960s, the increasing involvement of musicians from different musical traditions in common projects. The case of “world music”, while urging the music industry, is an excellent example, have led to a kind of musical relocation based on sharing, adoption and reframing of ingredients from different musical traditions. Jazz has been a musical universe very open to dialogue with other music, generating what in the jargon is known mainly by “jazz fusion”. His relationship with indian music, especially with the classical hindustani tradition, is expressed in multiple projects favored by jazz musicians in Europe and also by indian musicians. While jazz drummer, I propose in this work to develop the study of rhythmic cycles (talas) of hindustani music and technique of tabla, in order to use them as a study and performative material in the improvisation practice within the jazz drums, promoting a dialogue between these two musical universes.

Índice

<u>Introdução</u>	p. 13
 <u>Capítulo 1</u>	
Música hindustânica e o jazz	p.19
 <u>Capítulo 2</u>	
Estudo prático de tablas	p. 33
 <u>Capítulo 3</u>	
Bases para improvisação na bateria de jazz	p. 53
 <u>Capítulo 4</u>	
Aplicação de talas à bateria de jazz	p. 57
 <u>Conclusão</u>	 p. 69
 <u>Anexos</u>	 p. 77
 <u>Bibliografia</u>	 p. 85

Introdução

Afim de trabalhar o repertório de frases e elementos fundamentais à improvisação na bateria de jazz mesclado com os ciclos rítmicos (*talas*¹) e a verbalização de fonemas (*tala kipping*²) usualmente utilizados pelos músicos da tradição hindustânica e carnática³ surgiu o mote desta dissertação. Sendo músico de jazz, a minha escolha pela música hindustânica tem como objetivo ampliar o material de estudo e fortalecer a interiorização de motivos e frases em função do improviso na bateria de jazz, permitindo a ampliação das possibilidades criativas diante do solo improvisado.

O diálogo entre músicas é um fenómeno inerente à própria natureza da música, à sua portabilidade e ao facto de ela viajar com os seus intérpretes ou protagonistas. De facto, os múltiplos testemunhos da história que nos permitem entender a presença de ingredientes musicais de raiz aparentemente distantes em locais diferenciados do globo, mostra-nos justamente essa característica fundamental da música que lhe permite dialogar, ser adoptada e partilhada por “outros” gerando assim novas possibilidades musicais e novos universos estéticos. A presença, por exemplo, de instrumentos musicais semelhantes em locais geograficamente distantes, é o exemplo mais acabado desta tautologia. Mas também é certo que uma vez adoptada por “outros” a música altera-se, modifica-se, porque gera novos produtos adaptados, adequados e aferidos aos contextos de adopção. Por isso a música é um dos comportamentos humanos ao mesmo tempo mais presente no seu quotidiano e também mais sensível à mudança. A sua permanência na oralidade – que a

¹ “*Tala, from Sankrit tala (“flat surface, palm”), means a clap or slap and hence the measurement of musical time with the aid of claps and other cheironomic gestures (kriya)*”. (Powers 2001:196). Mais detalhes sobre as talas serão descritos no decorrer deste trabalho.

² Termo cunhado em inglês para designar a entoação e contagem manual de ciclos rítmicos (talas) e frases do repertório musical hindustânico, visando a incorporação de fonemas e sons instrumentais e auxiliar o intérprete a interiorizar a métrica da tala que está sendo executada durante prática de estudo ou performance. Esta prática não é somente estudada pelos percussionistas indianos, mas também por dançarinos e instrumentistas em geral e cantores.

³ Dentro da cultura indiana existem duas tradições musicais, a carnática, localizada ao sul e a hindustânica, situada ao norte do subcontinente, divisão assinalada entre os séculos XIII e XVI, como atesta Harold S. Powers : “*From this period it is possible to infer a distinction between northern and southern musical regions, a distinction that is historical and ultimately geographical in its origins*”. (Powers 2001: 151).

possibilidade da escrita ou da gravação não extinguiu – confere-lhe essa característica fluida e permanentemente em processo.

O diálogo entre músicas é, assim, uma inevitabilidade. Ele acontece enquanto processo contínuo pela natural convivência entre músicas e músicos, e acontece também enquanto processo consciente, intencional e previamente pensado, sobretudo a partir do momento em que os músicos de diferentes culturas e proveniências decidem cruzar experiências e construir novos universos estéticos. O caso da *World Music* é um exemplo paradigmático. Embora instigado pela indústria da música este epíteto surge como consequência da existência de uma prática presente na Europa e nos países ocidentalizados, de mistura consciente entre práticas de música ocidental – nas quais o jazz se inclui – e outras músicas consideradas exóticas. Como cita Simon Frith no seu artigo sobre o assunto, o primeiro *press release* sobre *world music* é muito claro:

“Trying to reach a definition of WORLD MUSIC provoked much lengthy discussion and finally it was agreed that it means practically any music that isn’t at the present catered for by its own category, eg.: Reggae, jazz, blues, folk. Perhaps the common factor unifying all these WORLD MUSIC label is the passionate commitment of all the individuals to the music itself.” (Frith 2000: 306)

Portanto, não só a indústria consegue definir a etiqueta que gere como os próprios estudiosos sobre o assunto têm de facto uma grande dificuldade em o fazer sobretudo porque estamos perante uma dinâmica que provavelmente sempre existiu. O que agora difere em relação ao que aconteceu no passado é que existe uma atitude consciente por parte dos músicos de promover o diálogo e a mistura entre as diferentes músicas, sobretudo a partir da década de 1960 e, por outro lado, existe uma estrutura externa à música – a indústria – que instiga e promove esse diálogo.

No quadro da etnomusicologia e dos estudos de *popular music*, a “world music” tem sido estudada a partir de universos conceptuais como o do *hibridismo* musical, adoptando princípios da teoria do poscolonialismo, o de esquizofonia da música, proposto por Steven Feld enquanto acto de afastar a fonte musical da sua origem (Feld 2000) ou, ainda a partir do conceito de fusão que parte do pressuposto que o contacto entre as diferentes músicas é também uma forma de fundir diferentes ingredientes gerando algo de novo. Ora, para que seja possível definir o que se articula

na música é necessário que possamos efetivamente separar nas diferentes músicas o que pertence a cada uma delas em exclusivo. Nesse sentido, necessariamente nos confrontamos com impasses que se prendem com a própria natureza da música e não nos permitem separar, excluir ou dividir características exclusivas de cada universo musical em contacto. Neste sentido opto no meu trabalho por utilizar o conceito de diálogo reiterando o facto de esse diálogo ser agora um acto consciente apesar dele sempre ter existido no contacto entre músicos.

No que se refere à relação com a música clássica Indiana, como vamos ver a seguir, o jazz mostra também uma história que decorre da forma como os países ocidentalizados receberam a Índia noutros registos da música, sobretudo a partir dos anos de 1960. Neste caso, opto por utilizar o conceito de diálogo – ao invés de fusão ou de hibridismo – porque entendo tratar-se de um efectivo diálogo musical que se reflecte não apenas na adopção dos músicos de jazz de princípios de organização da música hindustânica mas, também, no uso, por parte de músicos indianos, de princípios de organização do próprio jazz. Em muitos casos este diálogo reflecte-se na partilha entre músicos do mesmo projecto musical, como a seguir exemplificarei, quer em palco quer em gravações comerciais. Nestes casos, os músicos partilham efectivamente os universos musicais a que estão associados não só aprendendo uns com os outros mas também integrando, no modo como tocam ou constroem a sua proposta narrativa, ingredientes musicais de ambas as tradições. É justamente desse diálogo que trata a minha dissertação através de uma experiência prática de aprendizagem e de tentativa de aplicação do princípio de organização rítmica e métrica da música hindustânica (talas), desempenhado nas tablas, à prática da bateria jazz.

Apresento no Capítulo 1 um breve histórico sobre a presença de artistas indianos em países europeus e norte-americanos no final do século XIX e durante as primeiras décadas do século XX. Também cito alguns dados sobre a adopção da música hindustânica por parte de importantes jazzistas a partir da segunda metade do século XX e proponho uma análise sobre o significado da improvisação dentro da música hindustânica a partir do estudo de outros pesquisadores.

O intuito deste segmento do trabalho é contextualizar-me dentro do que já foi explorado neste campo de pesquisa e trazer à razão aspectos históricos, sociais e estéticos que fizeram da música hindustânica objeto de estudo de muitos músicos improvisadores não indianos.

O Capítulo 2 refere-se à prática instrumental que se deu a partir do estudo de *tablas* e *tala kipping* com o Professor Edgar Silva Bueno em São Paulo (Brasil) entre Junho de 2011 e Fevereiro de 2012. Um cronograma do que foi aprendido em cada aula possibilita averiguar minha evolução diante da técnica de *tablas*⁴ e do conteúdo musical e estético hindustânico.

O Capítulo 3 trata sobre um dos elementos básicos para a improvisação na bateria de jazz: o estudo das frases “melódicas”. Propostas pelo Professor Bruno Pedroso durante as minhas aulas de bateria, estas frases auxiliam, juntamente com as premissas de improvisação, na interiorização de motivos rítmicos e no improviso sobre um tema pré-definido. As aulas aconteceram durante o ano letivo de 2010/2011 na Escola do Hot Club de Lisboa em Portugal.

A partir dos conteúdos apresentados nos Capítulos 2 e 3, sugiro no Capítulo 4, algumas maneiras de transpor e interpretar ciclos rítmicos (*tala*) e secções pré-definidas da percussão hindustânica na bateria. Proponho também a entoação de sílabas vocais para embasar o estudo das Frases “Melódicas” e a utilização de motivos rítmicos hindustânicos como exercícios técnicos para tambores tocados com baquetas.

Tendo como fundamento os capítulos anteriores, me proponho a responder na Conclusão deste estudo a algumas questões sobre o diálogo entre a música hindustânica e o jazz e como a música hindustânica pode contribuir para o ramo da performance jazzística apesar das duas linguagens possuírem diferentes conceitos de improvisação. Reitero também o assunto sobre a distinção de timbre, de volume sonoro e de técnica entre as *tablas* e a bateria e o que a música hindustânica pode oferecer de novo ao jazz após tantas articulações propostas entre as duas linguagens.

⁴ Par de tambores usados na música clássica do norte da Índia e instrumento com o qual me iniciei na prática da música instrumental hindustânica. Mais detalhes sobre o instrumento serão descritos nos capítulos 1, 2 e 4 e nos Anexos deste trabalho.

E ainda, lanço alguns esclarecimentos sobre a busca e a criação de uma estética musical dialogante.

A atual pesquisa baseou-se em livros e artigos de importantes pesquisadores da música hindustânica, métodos baseados nos ensinamentos de tablistas indianos e em *websites* de percussionistas que trabalham com jazz, música hindustânica e/ou com a articulação das duas linguagens. Foram também estudadas gravações de áudio e vídeos específicos sobre música hindustânica e jazz contendo dados históricos e informações sobre interpretação e técnica percussiva.

Capítulo 1

Música hindustânica e o jazz

1.1 – A presença da música hindustânica nos E.U.A e Europa

O processo de adoção da música hindustânica e de sua cultura por músicos europeus e norte-americanos, contou com dois importantes fatores de propulsão: o advento da gravação de áudio no início do século XX unido às pesquisas etnomusicológicas na Índia e em outros países distantes dos grandes centros europeus⁵ e as frequentes visitas de artistas indianos às capitais dos Estados Unidos e da Europa, tendo muitos destes artistas se fixado nestes locais posteriormente.

Desde a primeira metade do século XX, algumas manifestações artísticas indianas tem sido levadas aos países europeus e norte-americanos tentando romper com a imagem fantasiosa e de exotismo que existia anteriormente, como explica Gerry Farrell em seu livro *“Indian Music and the West”* ao narrar as histórias de três artistas indianos que visitaram a América e a Europa, cada um tendo a sua trajetória marcada por uma característica em especial: *“All these figures shared a sense of mission. Each in his own way perceived himself as an ambassador from an ancient, complex culture that was largely misunderstood by the West . . . in other words, to educate the West about Indian art and philosophy”* (Farrell 1997: 145). O músico Hazrat Inayat Khan, o escritor, pintor e músico Rabindranath Tagore e o dançarino Uday Shankar são os representantes referidos por Farrell. Sintetizando cada uma das trajetórias o autor complementa:

“Inayat Khan had to confront the materialism of the West, which was in opposition to his Sufi beliefs and his creed about the mystical powers of music (. . .) Tagore, on the other hand, had to square his English culture with the nationalist struggle for independence in India, and his own work mixed traditional and modernizing facets of Indian culture (. . .) Uday Shankar wished to reform and modernize Indian dance, but

⁵ Murray Schaffer cunhou o termo “esquizofonia” justamente sobre casos como este, de assimilação de outra cultura através da audição de um conteúdo sonoro distante de seu contexto original. (Schaffer. 1997: 131). O termo criado por Murray Shaffer situa e dá uma interpretação ao encaminhamento da música - indiana, neste caso - que imigra para o ocidente.

he needed the financial support of rich Western intellectuals in order to achieve his aim. By gaining the recognition and approval of Western patrons, he was able to return to India and set up an institute of Indian dance in Almora” (Farrell 1997:145-146).

É somente por conta do trabalho destes fundamentais personagens que surgiram diálogos entre músicos de jazz e músicos indianos como Ravi Shankar e John Coltrane e John McLaughlin e o grupo Shakti, entre outros jazzistas influenciados pelas ragas, talas e timbres do norte da Índia como Miles Davis, Eric Dolphy, Bud Shank, Don Ellis e Collin Wallcott (Farrell 1997: 189).

O processo de adoção de alguns aspectos da cultura indiana por parte dos países ocidentalizados também chegou à música das grandes massas. Bandas e artistas de rock ingleses e norte-americanos criadas entre as décadas de 1960 e 1970 também tiveram suas experiências com a música hindustânica, utilizando da ainda corrente imagem de exotismo da cultura indiana para atingir o grande público. Entre estes grupos estão os Beatles, Jimi Hendrix, Cream, Grateful Dead e Led Zeppelin (Farrell 1997:168-188).

Pode-se perceber no campo jazzístico que a improvisação sobre uma melodia livremente inspirada na música hindustânica foi utilizada em obras de muitos intérpretes, mas o caso mais conhecido ocorre com o *“Kind of Blue”* de Miles Davis, uma das obras que revolucionou a experiência improvisatória através de temas modais durante a década de 1950. Foi, e ainda é, um dos álbuns de jazz de maior vendagem em todo o mundo, além de conter um grande número de standards que constam entre os mais gravados pelos intérpretes da música improvisada norte-americana, como comprova Ashley Khan:

“A popularidade autoperpetuada do álbum causa vertigens aos executivos e distribuidores da indústria fonográfica. Diz-se que um álbum que prevalece no tempo tem pernas; Kind of Blue está correndo uma maratona de 40 anos sem sinais de fadiga. Apesar do pouco trabalho de divulgação e da falta de uma estratégia consistente de marketing no 40º aniversário do álbum, o resultado de vendas, particularmente no final dos anos 90, está em constante ascensão” (Khan 2007:203).

Gerry Farrel explicita três importantes características do álbum:

“Throughout the Forties and Fifties jazz musicians had been particularly concerned with the idea of form and the creation of new forms. (. . .) One of the great icons of this genre is Kind of Blue (1959) by Miles Davis, with a sextet that included John Coltrane in its line-up. (. . .) The music became concerned with linear deadline, rather than the vertical shape of moving chords” (Farrel 1997: 190).

O repertório de obras modais criado por Miles Davis e Bill Evans, seguia a idéia de criar um tema sobre uma base que permitisse o intérprete improvisar de forma mais livre, como acontece na exposição de ragas durante a secção inicial (*alap*) de uma peça de música instrumental hindustânica. Essa influência se deu por conta da busca de novas fórmulas de se fazer o jazz por parte dos intérpretes e compositores da época. A adoção de alguns princípios conceptuais da música indiana só veio corroborar o intuito de trabalhar maneiras mais livres de se improvisar.

John Coltrane, integrante do grupo que gravou *Kind of Blue* (1959) de Miles Davis e discípulo de Ravi Shankar, tratou muito de seus temas fazendo alusões muito mais nítidas à Música da Índia do que Miles Davis, executando-os como a exposição de uma Raga, como sugerem Didier Malherbe e Jean Charles Blanc sobre o álbum *A Love Supreme* de Coltrane:

“Partido de um raga, o músico entoa o alap (uma invocação), do qual desfia progressivamente um solo com as notas que tem direito de utilizar. Depois escolhe uma composição e pede ao percussionista para tocar este ou aquele ciclo rítmico (. . .). Após expor várias vezes o tema, o músico improvisa a partir das notas da raga, voltando ao fim de cada ciclo ao tema inicial ou a uma de suas variantes. Há a possibilidade de numerosos desenvolvimentos, de mudanças de ritmo, modificando-se mesmo, em certas circunstâncias, a própria constituição do raga. O músico acaba, muitas vezes, pelo drut, espécie de aceleração progressiva do tempo, conduzindo a um paroxismo que não renegaria um John Coltrane” (Carneiro 1982:189).

A alusão à música hindustânica é ainda mais nítida no álbum *Interstellar Space* de John Coltrane. Em todas as faixas do cd o saxofonista improvisa livremente sobre os temas expostos, tendo como instrumento acompanhador somente a bateria que faz, ao

mesmo tempo, a função do continuum elaborado pela *tambura* na música hindustânica e das tablas que mantêm o tempo e formulam ciclos rítmicos.

Os mesmos processos também podem ser percebidos em outros álbuns, como refere Gerry Farrell:

“Naima, was one of Trane’s first well-known works . . . this was Trane’s description of the piece: “The tune is built . . . on suspended chords over an Eb pedal tone on the outside. On the inside – the channel – the chords are suspended over a Bb pedal tone” The tonic and dominant are used in the drone from which improvisations are developed, just as in the music of India.”

“Apart from his purely structural use of Indian musical elements, Coltrane also had a deep interest in Indian philosophy and religion. One of his famous pieces is simply called “Om”, the sound that represents the reverberations of all creation in Hinduism” (Farrell 1997:190-191).

Apesar da tentativa de Coltrane de traduzir a música hindustânica em seus improvisos e usar palavras em sânscrito para nomear seus temas, da utilização de ragas e talas rigidamente estruturadas e alicerçadas em timbres indianos se pode perceber apenas uma “aura” , já que a sua formação com Ravi Shankar teve somente um breve início, o intérprete veio a falecer meses antes de iniciar seu aprofundamento com o sitarista.

As composições de importantes instrumentistas de jazz passaram a ter conteúdo mais claramente direcionado pela música hindustânica somente anos mais tarde, com trabalhos de pesquisa mais aprofundada como a de John McLaughlin, que ajudou a fundar a Mahavishnu Orchestra e consolidou profícua parceria com o grupo Shakti.

O guitarrista britânico iniciou seus estudos com o mestre indiano Sri Chinmoy, residente nos E.U.A. durante a década de 1960, voltando seu trabalho completamente à música indiana a partir de 1971, quando lançou o cd *My Goal’s Beyond*. Neste álbum, o instrumentista une sua guitarra acústica às tablas e à *tambura*. McLaughlin foi um dos fundadores da Mahavishnu Orchestra que, apesar de não incluir instrumentos de origem indiana, trabalhava sobre formas e material melódico e rítmico da música hindustânica.

No ano de 1975, a Mahavishnu Orchestra foi acompanhada pelos músicos do grupo Shakti, dentre os quais constavam: L. Shankar, violinista de música carnática do sul da

Índia, o tablista Zakir Hussein, - filho do tablista acompanhador de Ravi Shankar Alla Rahka - e o percussionista de música carnática do sul da Índia, T.H. Vinayakram.

John McLaughlin, com estes trabalhos, foi um dos instrumentistas de jazz que mais influenciou outros músicos a irem buscar o conhecimento da música hindustânica direto em sua fonte. O intérprete fez parte de uma segunda geração de músicos de jazz que trabalhou com a música originária da Índia, tendo o seu cd gravado junto ao grupo Shakti⁶, sido considerado um dos trabalhos que mais avançou no sentido de fundir a música improvisada norte-americana e a música improvisada do norte da Índia, como comprova Gerry Farrell: *"This was a fusion like no other before it. In McLaughlin's work, not only are jazz and Indian music crossed, but so too are northern traditions of Indian music and instruments"* (Farrell 1997:194).

Diferente de músicos como John Coltrane e Miles Davis, que trabalharam material escalar modal e tentaram transpor timbres e idéias da música indiana para formatos e instrumentos mais utilizados na música ocidental como o trompete e o saxofone, McLaughlin trouxe uma nova maneira de mixar as duas linguagens musicais: remodelou a afinação de sua guitarra afim de melhor reproduzir e sons microtonais das ragas indianas e assemelhar-se, até certo ponto, ao sitar: *"In addition, McLaughlin had his guitar redesigned in order to play Indian music on it"* (Farrell 1997: 195).

A residência de importantes percussionistas indianos a partir das décadas de 1970 e 80 em países da Europa e América também contribuiu muito para a divulgação da música hindustânica fora da Índia e para suas fusões com outras linguagens musicais. Dois destes influentes músicos são, Zakir Hussain e Trilok Gurtu, os quais avançaram no sentido de proporcionar maior interação entre músicas de diferentes culturas, como evidencia James R. Kippen: *"Alla Rahka's son, the modern superstar Zakir Hussain (b.1951), has been largely responsible for experimentation with jazz and pop fusion, as with the group Shakti. The percussionist Trilok Gurtu has created his own worldbeat-jazz fusion drumming approach, involving the tabla as a component of his sound"* (Kippen 2000: 136).

⁶ Palavra que significa *força* ou *poder* no sânscrito, mas que no encarte do cd tem outros significados a ela acrescidos: Criatividade, Inteligência e Poder.

Outros importantes músicos especializados em trabalhar a música hindustânica fora de seu contexto e em instrumentos de percussão não indianos são, Glen Vélez, que utiliza tambores de origem árabe, instrumentos de percussão latino-americanos e o *tala kipping* em seu repertório (Vélez 2012. website oficial), e Jerry Leane, percussionista norte-americano que transpõe composições da música hindustânica para a bateria, como afirma James R. Kippen: “*Jerry Leane has scored compositions for drum set based on tabla drumming*” (Kippen 2000: 136).

Os músicos citados acima contribuíram para que a música clássica do norte da Índia se tornasse parte do estudo de muitos outros instrumentistas, como é o caso do baterista Dan Weiss.

Citado em umas de minhas aulas com o baterista Bruno Pedroso em Portugal, o baterista norte-americano Dan Weiss, é um dos casos de instrumentistas que apesar de terem uma formação musical distante da mais comum na cultura indiana, buscaram-na posteriormente afim de terem a possibilidade de efetivar suas idéias musicais com maior compleitude.

Tendo estudado a música clássica do norte da Índia com o guru residente nos E.U.A. Pandit Samir Chatterjee por nove anos, Dan Weiss faz uso das tablas e das formas fixas da música indiana em trabalhos com seu trio (*Dan Weiss Trio*) formado por piano, baixo, bateria e tablas. Um exemplo disso é a faixa *Chakradar 1* de seu álbum “Now Yes When”⁷, onde o intérprete faz uso das formas pré-estabelecidas e do *tala kipping* como tema para o improviso subsequente.

⁷ É possível ouvir as faixas deste cd no blog do músico e no site da gravadora TOAP. <http://www.myspace.com/danweissdanweisstrio/music> e <http://www.toapmusic.com/artists/dan-weiss/now-yes-when/>

1.2 – Improvisação hindustânica e jazzística

Neste subcapítulo será apresentado um breve histórico da música hindustânica e uma análise do significado da palavra “improvisação” para os músicos indianos, assim como ela é executada em suas interpretações e como pode ser comparada à improvisação jazzística.

Segundo a tradição religiosa indiana, a música é uma herança recebida diretamente dos deuses e está ligada aos mitos de criação do universo. No mito de *Shiva*, o deus hindu da transformação e da destruição, diz-se que este, após ter derrotado o demônio *Brityashur*, pegou da terra criada com o sangue do demônio e construiu o corpo de seu tambor. Utilizou também a pele de seu opositor, esticando-a sobre o instrumento para completar o feitio de seu *Damaru*⁸, como comprova James R. Kippen:

“Hindu religious lore holds that the dance of Shiva, in his role as Nataraja, represents the movement of the universe; in one of his two right arms he holds a small hourglass-shaped drum (damaru), which still today can be heard accompanying dancing monkeys and bears and can be found in tourists shops. In his hand, the drum symbolizes the audible space that fills the universe, the sound of creative energy. So rhythm and drums are manifestations of basic Hindu beliefs” (Kippen 2000:110).

Música e ritmo, por conta de seus fundamentos sagrados são então celebrados mediante o respeito ao tempo e *“permeiam todos os aspectos do conhecimento”* (Marsicano 2006: 23) dentro da cultura indiana.

A história da música na Índia, a partir de seu primeiro tratado musical, o *Natyasastra* - composto por Bharata por volta de 200 A.C. -, pode ser dividida em três grandes períodos: o Período Antigo (até o século XIII), o Período Medieval (da metade do século XIII até a metade do século XVI) e o Período Moderno (da metade do século XVI até hoje); Informações sobre estética e teoria musical durante estes períodos estão presentes em tratados e iconografia, como atesta Harold S. Powers: *“Textual*

⁸ *“Espécie de tambor que possui duas peles entre 4,5” e 9” de diâmetro, tendo o casco feito de 2 crânios humanos cortados e unidos em forma de ampulheta. Possui duas pequenas esferas presas, cada uma delas, por cordões ligados ao casco que percutem as peles quando o instrumento é rotacionado”.* (FRUNGILLO. 2000: 104)

sources are technical discussions in Sanscrit treatises and passing references in literature, mainly in Sanscrit, Prakrit and Tamil. Iconographic sources consist of numerous sculptures of musicians and their instruments” (Powers 2001: 155). Contudo, questões específicas sobre técnica instrumental e vocal sempre foram transmitidas oralmente até os dias de hoje.

Apesar da música indiana ser tradicionalmente dividida em música vocal (gita), música instrumental (vadya) e dança (nrtya), o influente tratado do século XIII Sangita-ratnakara, escrito por Sarngadeva, a dividiu da seguinte forma: “*Vocal music (1) tonal systems; (2) raga; (3) melodic elaborations and (vocal) ensembles; (4) compositions; (5) tala (as articulated by rhythmic instruments); (6) instruments and instrumental music; (7) dance;*” (Powers 2001: 170).

A música indiana é organicamente estruturada por dois elementos fundamentais, as ragas e as talas. As ragas consistem em tipos melódicos que podem ser vistos como escalas ou afinação: “*A raga can be described with emphasis on both scale and tune aspects*” (Powers 2001: 178). Segundo pesquisa de Walter Kaufmann (1976) existem aproximadamente 2000 ragas, embora um músico profissional indiano tenha, normalmente, somente 40 ou 50 em seu repertório (Powers 2001: 179).

As talas, objeto de estudo desta pesquisa, são ciclos rítmicos baseados em um número determinado de batimentos divididos em segmentos⁹. Estes batimentos estão sempre relacionados com as sílabas vocais e toques que devem ser executados nos instrumentos de percussão e são denominados *bols*. Uma mesma tala pode possuir diversas combinações de *bols*, os *thekas*. “*The importance of the theka in most genres of Hindustani music is such that talas tend now to be defined and identified in terms of their theka (. . .)*” (Powers 2001: 200).

As talas estão relacionadas com os conceitos de ritmo e métrica na música indiana. Os termos utilizados para tal são: *matra*, que significa pulso e *laya*, que pode significar ritmo: “*The closest equivalent for the modern Western term “rhythm” is laya. The basic meaning of laya is “tempo”, with three basic levels: slow (vilambit), medium*

⁹ A esta forma de dividir a tala em partes dá-se o nome de *vibhag*. Os segmentos podem receber os seguintes nomes: *sam*, *thali* e *khali*. Mais detalhes sobre os mesmos serão explicados no Capítulo 2 (p. 25)

(*madhya*) and fast (*drut[a]*)” (Powers 2001:195). Sobre a função das talas Harold S. Powers afirma ainda que: “*The tala itself has the function of a time signature, a conceptual framework between the musicians*” (Powers 2001: 215), sendo estas a organização métrica da música hindustânica.

Durante a execução de música instrumental hindustânica, ouve-se um instrumento melódico, realizando as ragas, e um instrumento de percussão, elaborando padrões rítmicos sobre o tempo, ambos sendo regidos pelo ciclo rítmico (*tala*). Além disso, também é utilizada a *tambura*¹⁰, *continuum* que tem como única função “quebrar” o silêncio sobre o qual não se pode fazer música de acordo com os princípios organizadores da própria música e da sua relação com a vida e com a mitologia.

A improvisação durante as performances de música hindustânica é basicamente elaborada através de variações bem estudadas e escolhidas pelo intérprete no momento e nunca executadas ao acaso, como afirma Harold S. Powers: “*Improvisation of course, does not mean assembling individual degrees in random order: even in its most free form it entails combining and elaboration motifs and phrases*” (Powers 2001: 191).

Pode-se afirmar também que a determinação de princípios para elaborar variações e sua organização dentro de uma performance musical está muito mais ligada ao ritmo:

“There is no single general term for improvisation. Melodic elaboration, whether improvised or not, may be referred to by such terms as “discourse” (alapa), “expansion” (vistar, barhat), “invention, fancy (upai), and by more specific terms for particular techniques. The fundamental principle by which different types of elaboration are distinguished in theory and organized in performance is rhythm: with or without clear pulse, with or without meter (tala), and at, different tempos and levels of rhythmic density” (Powers 2001: 192).

¹⁰ Instrumento de cordas pinçadas tocado perpendicularmente ao chão que permite, através das suas cordas que vibram por simpatia, execução de base sonora constante para os instrumentos solistas.

Dentre os principais elementos que servem de base para a improvisação na música hindustânica e que devem ser conhecidos pelos percussionistas, podemos citar:

1 – Execução de géneros musicais com seções pré-definidas como é o caso do *Alap*, *Jor*, *Ghat*, *Saval-jahab* e *Jhala*¹¹ nas quais o percussionista tem a função de acompanhador do instrumento melódico e de solista a partir do *Jor*.

2 – Elaboração de temas previamente compostos como *tihais*, *peshkars*, *tukras* e seções que permitem variações sobre um tema, como os *kaidas*, sendo todas elas, usadas durante uma performance solo de *tablas*.

3 – Dobramento e quadruplicamento do ciclo rítmico (*tala*).

4 - Subdivisão dos *matras* (pulso) de um ciclo rítmico (*talas*) em duas, três, quatro, cinco ou mais partes.

5 – Aumentações e diminuições de frases sobre um ciclo rítmico (*tala*).

6 – Utilização de ornamentos e pequenos motivos característicos de sua *gharana*.

No prefácio do método de *tablas* de Alla Rahka¹², o autor utiliza os termos “ritmo” e “improvisação”, considerando-os como o fundamento e a “gramática” do aprendizado de *talas* e da percussão hindustânica “*For many readers this book will also be an introduction to “tal” , the Indian grammar of rhythmic improvisation*” (Rahka 1983: IV).

¹¹ Seções que, respectivamente, significam: 1 – Pulso livre (*ad libitum*) e apresentação da *raga* a ser utilizada pelo instrumento melódico; 2 – Pulso regular e improvisações sobre a *raga*; 3 – Entrada do instrumento de percussão e a improvisação melódica é submetida ao ciclo rítmico proposto; 4 - Diálogo entre o solista (instrumento melódico) e o acompanhador (percussão), começando por frases mais longas e progredindo para segmentos mais curtos, culminando num frenético final em uníssono. 5 - Aceleração rítmica que leva a peça ao clímax e ao seu final no primeiro tempo da *tala* (*Sam*).

¹² Tablista acompanhador de Ravi Shankar durante muitos anos, foi formado dentro da *gharana* de *Punjab*, na qual também se instruiu seu filho, Zakir Hussain, um dos tablistas indianos mais conhecidos e influentes da atualidade.

Seguindo os ensinamentos de sua *gharana*¹³, Zakir Hussain, em entrevista cedida à televisão francesa¹⁴, confirma o fato da música hindustânica ser intimamente ligada à improvisação e elaborada através de suas emoções e sentimentos transmitidos pelos músicos que o acompanham.

Questões referentes à improvisação na música hindustânica são colocadas pelo pesquisador Richard J. Gottlieb, no capítulo “Improvisations” de seu livro *Solo Tabla Drumming of North India*. Nele, o autor disserta de maneira mais exata sobre as possíveis improvisações dos músicos do norte da Índia, sobre diferentes tablistas indianos, suas *gharanas* e estilos, além de transcrever solos dos grandes mestres e analisá-los de acordo com as escolhas de cada intérprete, citando formas, estruturas, ornamentos, variações e técnicas utilizados.

Para melhor compreendermos a entrevista de Zakir Hussain e as palavras de Alla Rakha, é importante ressaltar a análise feita por Gottlieb em seu livro sobre a improvisação na música hindustânica:

“The term improvisation is generally applied to the performance of Indian Music. But this view is oversimplistic, since it is largely based on the assumption that the music is improvised because it is performed without written notations. If we examine the nature of these practices, or those of any other culture whose music is based on oral traditions, it is clear that the usual definitions ascribed to improvisation are unacceptable” (Gottlieb 1993: 42).

Além das peças ligadas à improvisação, as tablas ainda possuem um repertório tradicional baseado em temas previamente compostos¹⁵ - como já foi dito anteriormente - e que possuem procedimentos específicos para seu desenvolvimento, por isso é válido o esclarecimento de Gottlieb: *“In the case of solo tabla, a variety of pre-composed repertoire forms the basis for developing further*

¹³ Escolas formadas por famílias que, através da tradição oral e da hereditariedade transmitem o conhecimento da música clássica do norte da Índia. São seis as mais importantes *gharanas*, segundo consta no livro de Richard S. Gottlieb: *Gharana de Delhi, Farukhabad, Lucknow, Benares, Ajrara e Punjab*. (Gottlieb. 1993: X)

¹⁴ Entrevista cedida à televisão francesa durante estada e apresentação do intérprete no *Théâtre de la Ville* em Paris no dia 19 de Junho de 2009. Ver link do youtube: <http://youtu.be/GIn5RikP0A8>.

¹⁵ Ver páginas 42 e 43 (Capítulo 2) onde está descrito o cronograma *“The Complete Tabla Solo – Performance Sequence”*, elaborado por Alla Rakha.

elaborations and there are specific principles which govern how these elaborations are to be created” (Gottlieb 1993:42).

Gottlieb compara as improvisações indianas às variações ocidentais, afirmando que os músicos indianos, possuidores de memória musical altamente desenvolvida, são capazes de armazenar um número gigantesco de motivos, frases e suas reformulações durante a performance, fazendo com que suas execuções, embora já formuladas anteriormente, assemelhem-se a um improviso instantâneo: *“Memory furthermore plays a central role. More so for India than for any other culture, because it has the world’s gratest memory tradition” (Gottlieb 1993:42).*

Sobre a improvisação rítmica, Gottlieb coloca que as possíveis combinações matemáticas elaboradas pela percussão dentro da “moldura” das talas são consideradas improviso pelos intérpretes indianos: *“The mathematical properties of rhythm are or concern to all performers as improvisation is involved with varying the dimensions of the phrases to conform with the time-framework of the tala” (Gottlieb 1993:43).*

A pesquisa de Gottlieb traz uma maneira bastante precisa de analisar uma improvisação matematicamente organizada. Esta qualidade analítica pode ser transposta para a improvisação de jazz, pois debruçando-nos sobre um improviso, sempre conseguiremos observar frases, elementos ritmicos, maneiras de tratamento timbrístico utilizados com frequência pelo intérprete improvisador, e é exatamente isto que torna sua interpretação reconhecível e única. Gottlieb ainda afirma: *“Performers generally have certain phrases in mind which they use over and over again as a basis for their improvisations (. . .). But is important to consider to what extent the phrases are “improvised” or “memorized” (Gottlieb 1993. 44).*

A preocupação com a maneira em que deve ser tocado um improviso na música hindustânica denuncia quão livres os músicos indianos podem ser em seus solos, sobre isso, Harold S. Powers afirma:

“As Indian classical, particularity Hindustani, music is characterized more by improvisation within strict parameters than by a repertory of “works” (a Western category for which ther is no real Indian equivalent), performance is seen as a representation of one or more underlying structures (raga, tala

and compositional form), and evaluation is on the basis of how properly and effectively this is done” (Powers 2001: 219).

Dissertando sobre a diferença entre a criatividade instantânea e as idéias pré-compostas pelo intérprete durante a execução musical, Vittor Santos¹⁶ apresenta com clareza um dos ideais do músico improvisador em países ocidentalizados:

“Acredito que o caminho que leva um improvisador a ter uma retórica clara e particular, à despeito da estética que venha a aderir, do estilo de abordagem que venha a ser proposta, e da sua habilidade instrumental, é o conhecimento formal da análise harmônica que então, leva o indivíduo ao discernimento das "escalas dos acordes" (não somente dos "modos naturais", os "gregos", mas de todas as estruturas, tanto no "sistema tonal", quanto no "sistema modal"), que representam o 'espírito' de cada momento da trama musical.

Na medida em que o estudante aperfeiçoa a sua relação com o 'espírito' (o "modo" = "escala do acorde") de cada situação, vai ganhando segurança para 'contar a sua história' quando cumpre o papel de solista-improvisador” (Santos 2012: 1).

A partir proposição citada acima atesta-se que o improviso na música hindustânica não traz consigo o ideal de criatividade e inovação de somente um indivíduo e sim conceitos repletos da tradição de uma cultura, fundamentos baseados na coletividade e nos ensinamentos passados oralmente de geração a geração.

Este é o principal fator de diferenciação entre um improviso jazzístico e um improviso hindustânico. O jazz busca sempre motivos instantâneos, embora elaborados sobre estudo de forma, escalas, harpejos, motivos rítmicos e timbres, enquanto a música clássica do norte da Índia permite que reestruturações matemáticas pré-definidas e memorizadas pelo intérprete se enquadrem como improvisação.

¹⁶ Vittor Santos: Trombonista, arranjador, compositor e professor de improvisação residente no Rio de Janeiro (Brasil).

Capítulo 2

Estudo prático de tablas

Baseado nas aulas de tablas ministradas em São Paulo (Brasil) pelo percussionista Edgar Silva Bueno entre Junho de 2011 e Fevereiro de 2012, será formulado este capítulo do trabalho. As aulas serão descritas cronologicamente, demonstrando a base técnica do instrumento em questão, desde seu início até a elaboração de formas e variações características da percussão hindustânica.

Cronograma de Aulas

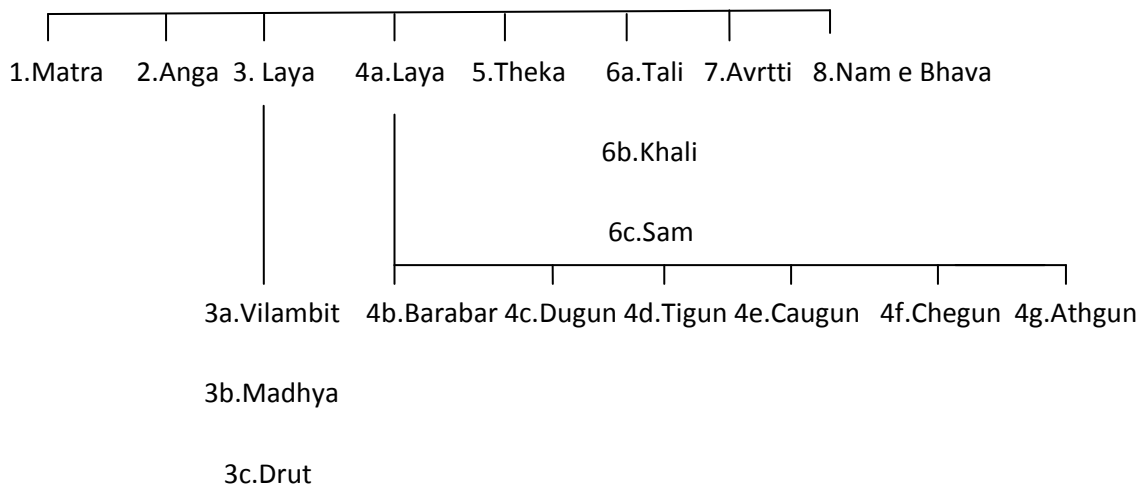
Aula I (23 de Junho de 2011)

Durante a aula inicial foram apresentados os principais termos referentes às talas e à percussão na música hindustânica – ver tabela abaixo – e dois dos instrumentos de percussão que são utilizados durante a prática desta música, o *pakhawaj*¹⁷ e as tablas¹⁸.

¹⁷ “Tambor de 2 peles com cerca de 11” de diâmetro com casco de madeira em forma de barril e cerca de 31” de comprimento. A pele direita é mais aguda e ambas são tocadas com as mãos. É usado na região norte da Índia e é relacionado à música *drupad* indiana – música ritualística hindustânica”. (Frungillo 2002: 242)

¹⁸ “Segundo lenda popular, o poeta e músico Amir Khusrau (1253 – 1325) inventou a tabla cortando o *pakhawaj* ao meio para formar o instrumento de duas partes que se tornou o mais popular e disseminado símbolo da percussão do norte da Índia. Contudo, há evidências de que a tabla tenha surgido somente por volta de 1745, e sua estrutura parece ter se alterado frequentemente até o começo do século XVII, quando algo semelhante ao instrumento moderno surgiu. (. . .) A palavra tabla deriva do termo *tabl*, proveniente do árabe”. (Kippen 2000: 121)

Esquema de termos referentes às talas e à percussão na música hindustânica¹⁹



Outros termos utilizados na música hindustânica foram ainda citados durante a aula, tais como:

Tala: Segundo consta no livro de Walter Kauffman, a palavra “*Tala*” representa a métrica na música hindustânica e, literalmente, significa “palma-da-mão” ou “bater de palmas”:

“The Sanscrit word tāla, which represents “rhythm”, literally means the palm of the hand or the clapping of hands. In Vedic times two types of tāla were distinguished: mārga (lit. “to seek”, “to arrive at”), which refers to the free recitation of liturgical texts; and desī, which refers to “country music”, dance music, and other secular types performed to the accompaniment of drums. The mārga tālas have arisen from the Sanscrit prose and are not relevant to the clapping of hands or to regular beats. The desī tālas, which became recognized during or soon after the time of Bharata, led gradually toward the fascinating system of tālas known today” (Kaufmann 1968:20).

Theka: Organização dos *bols* dentro de uma *tala*. Uma mesma *tala* pode ter diversos *thekas*.

¹⁹ Tradução dos termos: 1 – Pulso ou batimento; 2 – Espécie de barra de compasso; 3 – Andamentos: Lento, médio e rápido; 4 – Matra sem subdivisão; subdivisão em dois, três, quatro, seis e oito; 5 – Organização dos *bols* dentro de uma *tala*; 6 – Gestos/secções que dividem as partes das talas; 7 – Rotação do ciclo rítmico; 8 – Nome e sentimento;

Tala kipping: contagem manual e solfejo de *talas*²⁰.

Além da parte teórica, foram apresentadas técnicas básicas de *pakhawaj*. O *pakhawaj*, é conhecido como o ancestral das tablas, requer técnica mais “pesada” e é executado paralelamente ao chão. Um exemplar do *pakhawaj* me foi cedido para que eu pudesse ter uma vivência com a técnica deste instrumento antes de iniciar o estudo de tablas.

Ainda me foram ensinados os nomes das partes das tablas, os quais cito abaixo:

Kinnar – Pele superior situada na borda da tabla

Sur – Pele situada abaixo do *Kinnar*

Gab – Superfície preta situada no centro da pele

Gullis – Madeira utilizada para esticar as tiras que afinam a pele

Pagri – Anel que estica a pele

Bayan – Tabla grave (esquerda)

Dayan – Tabla aguda (direita)

Aula II (29 de Junho de 2011)

Esta aula prática se iniciou com a afinação²¹ das tablas e a apresentação de seus *bols*. Organizo abaixo os *bols* mais importantes das tablas e suas respectivas digitações²²:

²⁰ Termo já explicado detalhadamente na Introdução desta pesquisa. Aqui aparece como item que foi apresentado durante as aulas de tablas com Edgar Bueno.

²¹ A *dayan* tem nota de altura definida e, normalmente, se afina em Dó2, Dó#2 ou Ré. A *bayan* não possui nota de altura definida, mas deve ter afinação mais grave e equilibrada em relação a afinação da *dayan*.

²² Ver fotos em Anexos (p. 62)

Bols executados pela *Dayan* (tambor direito)

Na – Som/sílaba resultante da percussão do dedo indicador da mão direita sobre o Kinnar (ver Figura 1 em Anexos).

Te – Som/sílaba resultante da percussão dos dedos médio, anelar e mínimo da mão direita sobre o Gab (ver Figuras 2 e 3 em Anexos).

Re – Som/sílaba resultante da percussão do dedo indicador da mão direita sobre o Gab (ver Figura 4 em Anexos).

Tu ou Tun – Som/sílaba resultante da percussão de indicador da mão direita sobre o Sur. (ver Figura 5 em Anexos).

Bols executados pela *Bayan* (tambor esquerdo)

Ge – Som/sílaba resultante do toque dos dedos indicador e/ou médio e anelar sobre o *Sur* da *Bayan* (ver Figura 6 em Anexos)

Ke – Som/sílaba resultante do toque da palma da mão esquerda sobre o *Sur* e o *Kinnar* da *Bayan* (ver Figura 7 em Anexos).

Dha – Som/sílaba resultante dos toques simultâneos “Na” e “Ge” (ver Figura 11 em Anexos).

Dhi – Som/sílaba resultante dos toques simultâneos “Tu” e “Ge” (ver Figura 12 em Anexos)

Me foi ensinado o primeiro *part practice*, que são pequenos motivos rítmicos elaborados sobre os *bols*, os quais ajudam o percussionista a desenvolver a coordenação motora, agilidade e resistência. O exercício deve ser repetido sequencialmente afim de tornar-se um ciclo de três tempo. Os traços abaixo de cada sílaba representam o batimento ou pulso, evidenciando quantos *bols* serão executados por *matra*:

Part Practice

Na Tu Na

O bol “Na” é o som/toque mais importante das tablas por ser o mais usado durante a execução musical e por ser o som de altura definida deste instrumento, como afirma James R. Kippen: “*The quintessential tabla sound is ta (or na) on the right hand drum*” (Kippen 2000: 124).

É importante ressaltar que a escrita de *bols* feita neste trabalho é a forma ocidentalizada de notar a música hindustânica, já que a mesma é transmitida oralmente na Índia.

Aula III (06 de Julho de 2011)

Esta aula foi direcionada em torno do aprendizado de um “groove” em *kaherwa tal* (tala de oito batimentos), afim de organizar os *bols* desta tala, mas ainda sem todas digitações e acentos que ela efetivamente possui.

“Groove”²³ em *kaherwa taal*:

Teka: Dha Ge Na Ti / Na Ke Dhi Na

Variação: Dha Te Te Te / Na Dhe Dhe Te

Foi citado também o *tihai*, que surge sempre em finais de talas ou secções pré-estabelecidas com a função de sublinhar seu o encerramento. Os *tihais* configuram a tripla repetição de um frase que culmina com o primeiro batimento da tala, como comprova James R. Kippen: “*The tihai is to the tabla what the tiya is to the pakawaj: a*

²³ O termo “groove” foi nesta aula utilizado pelo professor Edgar Bueno, com o intuito de explicar que o ciclo rítmico em questão não estava sendo ensinado como é tocado normalmente na música hindustânica, mas como uma “levada”, um ostinato rítmico que poderia ser utilizado como base dentro de outras linguagens musicais.

thrice-repeated phrase, designed to end on the first beat of the tala” (Kippen. 2000: 129).

Exemplos de *tihais*:

Tihai 1: DaDa TeTe Dha DaDa TeTe Dha DaDa TeTe

Tihai 2: Terekete DhaDha Dha Terekete DhaDha Dha Terekete DhaDha

Dando início ao aprendizado das variações e secções pré-estabelecidas²⁴ para um solo de tablas me foi ensinado um *laggi* sobre *teen tal*. O *laggi* é a forma-variação que provavelmente originou o *kaida* – variação pré-estabelecida a ser explicada abaixo -, como demonstrado por James R. Kippen: “*The original model for qaida may well have been a form called laggi. Commonly used when accompanying thumri and other light vocal styles (. . .)*” (Kippen 2000: 128).

Laggi:

DhaDha GeGe NaKa TiNe / TaTa GeGe NaGe DhiNe

DhiNe DhaTi GeGe NaKa / TiNe TaTi GeGe NaKa

Aula IV (Dia 15 de Julho de 2011)

A *teen tal* (tala de dezasseis batimentos), em seu *theka* mais conhecido me foi apresentada nesta aula. Esta tala é, sem dúvida, a mais importante e executada pelos percussionistas da música hindustânica até hoje, como comprova James R. Kippen: “*The most commonly occurring tala in Hindustani music is tintal, comprising sixteen beats divided into four equal divisions. (. . .)Until the current generation, tabla players only rarely performed solo in any pattern than tintal*” (Kippen 2000: 124-125):

²⁴ “A tabla composition is bound by the number of matra (“measure”, “count”) of the particular tala in which it is performed, the tempo (laya) and the individual peculiarities of the compositional type. Some are cyclical (qaida), reflecting the cyclical nature of tala structure and its mechanisms, such as the bhara (“heavy”) and khali (“empty”) portions of the time-cycle, which are marked by voiced and unvoiced syllables respectively”. (POWERS. 2001:215)

Teen tal:

+Dha Dhin Dhin Da

- Dha Dhin Dhin Da

o Na Thin Thin Ta

- Ta Dhin Dhin Da

Os símbolos que aparecem à esquerda dos *bols* representam as partes da tala. O símbolo “+” chama-se *sam*, é o acento principal e o início do ciclo, que se repete ao longo de toda a performance. Do ponto de vista conceptual o *sam* representa o nascimento, a própria vida ou os dias que sempre se reciclam. O “o”, ou *khali*, configura o acento secundário do ciclo ou a parte vazia. É uma espécie de suspensão representada habitualmente por um batimento de timbre metálico como uma “nuvem” e tem, na relação com o ciclo da vida, a representação do momento de viragem (a passagem da noite para o dia, a passagem de momentos de indecisão para momentos de descanso, etc.). São sempre executados apenas por *bols* na *dayan*. O “-” é chamado de *tali*, que significa “palma da mão” e representam o acentos de menor importância da tala, ou seja, simbolicamente, tudo o que está depois dos momentos de decisão ou de mudança.

Acompanhando as talas dentro da apresentação de um solo de *tablas* existem os *kaidas*, que são trechos, normalmente longos, elaborados como variações sobre o *theka* da tala que está sendo tocada. Os *kaidas* são fundamentais no estudo das *tablas*, como pesquisado por James R. Kippen: “*There are many types of theme-and-variations compositions, but most fundamental to the trainings of tabla players is qaida (Hindi kaida), from Arabic word meaning “rules” or “system”. All tabla players begin with this composition*” (Kippen 2000: 128). Pode-se considerar ainda algumas regras para se improvisar as variações de um *kaida*:

“(1) only syllables used in the theme are permissible in the variations; (2) at the end of the first half of the fundamental structure, a fragment of the original phrase must conclude the variation (minimally this might be tite dhage tina kena); (3) whatever is played in the first half must be reflected in the second with the appropriate open-closed (resonating-nonresonating) transformations of strokes” (Kippen 2000: 129).

Abaixo seguem duas possibilidades de *kaidas* sobre *teen tal*.

Kaidas:

1 - Ge Na Te Te Te Te Gi Na Te Te Gi Na Ti Na Ge Na
 Te Te Te Te Gi Na Te Te Te Te Gi Na Ti Na Ke Na
 Ki Na Te Te Te Te Ki Na Te Te Ki Na Ti Na Ke Na
 Te Te Te Te Gi Na Te Te Te Te Gi Na Ti Na Ge Na

2 - Dha GeGe TeTe GeGe
 TeTe GeNa TuNa KeNa
 Tha KeKe TeTe Keke
 TeTe GeNa DhiNa GeNa

Os *kaidas* são executados no dobro do andamento da tala que está sendo tocada e, em sua forma mais comum, se encaixa no ciclo da tala *lhe* serve de base, como sustenta James R. Kippen: “*Doubled in density from two events per beat to four, this qaida might simply be played twice per tala cycle; yet it would be more commonly expanded into four phases, matching the four-division structure of tintal*” (Kippen 2000: 128).

Os *bols* “*Tin*” ou “*Thun*” acima descritos devem ser executados combinando-se os bols “*Ge*”, executado na *bayan*, e “*Na*” executado no *sur* da *dayan*.

Aula V (Dia 27 de Julho de 2011)

Me foram trazidos novos exercícios técnicos nesta aula para auxiliar na execução de talas, *kaidas* e rulos. Dentro da música hindustânica esses exercícios chamam-se *relas*. Os *relas* são motivos rítmicos que condizem diretamente com os rudimentos de caixa clara, estudados desde o início da prática do percussionista/baterista afim de possibilitar ao músico agilidade, resistência e clareza durante a performance. Os *relas*,

sendo executados muito rapidamente, assemelham-se aos rulos executados pelos tambores da bateria.

Relas:

1 – Gege Tete Gege Nana

2 – Keke Tete Keke Nana

3 – Kota Gege Tete Kota

Kota Gege Nana Kota

4 – Dha Tere Kete Dhet

Te Te Ge Na

Outros termos relacionados às talas também foram citados nesta aula. Os termos *khul*, que representa os trechos das talas onde são executados as notas da *bayan*, e o termo *bandh*, que representa os trechos das talas em que são executados apenas as notas da *dayan*.

Aula VI (Dia 10 de Agosto de 2011)

Neste dia, foi proposta pelo professor Edgar Bueno uma revisão das aulas anteriores com o intuito de aperfeiçoar certos *bols* e avaliar a minha evolução. Além disso, algumas informações sobre o solo de tablas me foram transmitidas.

O solo de tablas ocorre sempre com o acompanhamento de um instrumento que faz o contínuo e a marcação do tempo, como comprova Harold S. Powers: “*The tabla may also be performed solo (lahra: “tune”), usually to the accompaniment of na instrument such as the sarangi, playing a circular tune (naghma) and marking time*” (Powers 2001:216).

Aula VII (Dia 24 de Agosto de 2011)

Outro *kaida* sobre *teen tal* foi proposto nesta aula, assim como um *part practice* sobre a modulação na *bayan*.

Kaida sobre teental:

Dhate teDha tete DhaDha

Tete Dhage Tuna Kena

Tate teTa tete TaTa

Tete Dhage Dhinna kena

A modulação na *bayan*, indicada com setas sobre os *bols*, simboliza a pressão da pele com o pulso da mão esquerda, podendo ser feita antes ou depois da execução da nota desejada. A seta voltada para cima indica que deve-se tocar e depois pressionar a pele, enquanto a seta voltada para baixo indica que deve-se tocar a pele já pressionada e depois tocá-la sem pressão.

Part practice:

↗ ↘
DhaGa TuNa KeNa

Aula VIII (Dia 09 de Setembro de 2011)

Um novo *rela* foi apresentado nesta aula, juntamente com um *part practice* nele baseado e outros exemplos de *part practice* mais reduzidos.

Rela:

TeReKeTe TaKaTaKa

Part practice baseado no *rela* apresentado acima:

- 1- TeReKeTe TaKaTaKa TaKaTeRe
 KeTeTaKa TeReKeTe TaKaTaKa
 TaKaTeRe KeTeTaKa TeReKeTe
 TaKaTaKa TaKaTeRe KeTeTaKa

Part practice baseado em outros *relas*:

- 1 - Dere Tere Kete Taka
2 - Dere Tere Gere Nago
3 - Dhati Gena
4 – Dha - Tere Ketetaka

O traço - hífen - que consta no primeiro *matra* do *part practice* nº4 indica uma pausa de uma subdivisão do *matra*. Neste caso, o *matra* está dividido em quatro partes. Os *bols* “De”, “Re” e “Te”²⁵ simbolizam, nestes exercícios, um toque diferente da mão direita. A mão deve estar aberta e ligeiramente avançada à frente em relação ao centro da *dayan*. Dividindo a mão em duas partes, serão tocados o *sur* e o *kinnar*, imitando o bater das asas de um pássaro²⁶.

Também é importante para o percussionista conhecer a ordem de execução das secções na música hindustânica e seus respectivos andamentos já que, quase sempre, o tablista toca junto com a *tambura* e um instrumento melódico como, por exemplo, o *sitar*.

Ordem de execução das secções na música indústânica (Farrell 1997:181-182):

Alap – Secção sem percussão onde o instrumento melódico apresenta a *raga* a ser usada durante toda a peça.

²⁵ Ver Figuras 9 e 10 em Anexos

²⁶ Uma interpretação minha sobre como deve soar a junção destes *bols*.

Jor – Pulso regular é estabelecido e o instrumento melódico passa a improvisar sobre o *raga*.

Saval-jahab – Secção inserida na música hindustânica pelo músico Allaudin Khan (1882? - 1972) , é executada com menos frequência que as demais e que compreende um diálogo entre o solista e o acompanhador, começando por frases mais longas e progredindo para segmentos mais curtos, culminando num frenético final em uníssono entre o instrumento melódico e a percussão.

Gat – Secção elaborada em andamento lento (*vilambit*)

Jhala – Secção elaborada em andamento médio (*maddhya*) e que, aos poucos, vai acelerando até chegar ao andamento rápido (*drut*) e ao clímax final da música.

Aula IX (Dia 21 de Setembro de 2011)

Nesta aula foi acrescentada à técnica da mão direita um novo *bol*, um *part practice* sobre *teen tal* e um *theka* de *kaherwa tal* bastante conhecido. Além disso, me foi apresentada mais uma das secções pré-estabelecidas a serem executadas dentro de um solo de tablas, o *tukra*.

Equivalente ao *flan* ou à *apoggiatura* na música erudita europeia, o *bol* “Tre” é executado com os dedos indicador e médio da mão direita sobre o *kinna*²⁷. Os dois dedos devem partir em direção à pele ao mesmo tempo, mas estando à distâncias diferentes da mesma. Ao saírem, o dedo médio estará bem próximo ao *kinna*, enquanto o dedo indicador deverá estar o mais distante possível deste. Serão ouvidas duas notas muito próximas uma da outra, sendo a primeira menos intensa e a segunda mais forte.

²⁷ Ver Figura 8 em Anexos.

Part Practice baseado em *teen tal*

1- Terekete Takotako

2 - Dhati Gena

O *theka* de *kaherwa tal* (tala de oito sons batimentos) abaixo, tem a mesma organização de bols que o “groove” apresentado no aula do dia 06 de Julho de 2011, mas contendo a modulação da *bayan* e acentos.

Theka:

>	↗	↘	>
<u>Dha</u>	<u>Ge</u>	<u>Na</u>	<u>ti</u>
↘	↗	>	
<u>Na</u>	<u>Ge</u>	<u>Dhi</u>	<u>Na</u>

O *bol* “Dhi” descrito na tala acima, deve ser tocado com a combinação dos *bols* “Thun” e “Ghe”.

Os *tukras* – que significa literalmente, “pequena peça” - são secções de curta duração executadas durante o solo de tablas, onde é possível solfejar os *bols* e tocar o instrumento ao mesmo tempo, caso o intérprete julgue necessário. Também é permitido primeiro solfeja-la e, posteriormente, toca-la no instrumento. Sobre os *tukras* Harold S. Powers afirma: “*The most important of the set compositions is the tukra (“piece”), a fixed composition ending in a tihai*” (Powers 2001: 216).

Tocando a segunda parte do *tukra* por mais duas vezes, executamos o tempo exato do ciclo ritmico e obtemos um *chakaredar*, que soa como um *tihai* se tocado três vezes seguidas. Exemplo:

<u>Tit</u>	<u>Ta</u>	<u>Terekete</u>	<u>Dha</u>] Parte que origina o <i>Chakaredar</i>
<u>Tit</u>	<u>Ta-Tere</u>	<u>KeTeDa</u>	<u>Terekete</u>	
<u>Dha</u>	- <u>Gen</u>	- <u>Ta</u>	<u>Dha</u>	
<u>Gen</u>	- <u>TaDha</u>	- <u>Ghen</u>	- <u>Ta</u>	

<u>Dha</u>	-	<u>Gen</u>	-	<u>Ta</u>	<u>Dha</u>	} <i>Chakaredar</i>
<u>Gen</u>	-	<u>TaDha</u>	-	<u>Ghen</u>	- <u>Ta</u>	
<u>Dha</u>	-	<u>Gen</u>	-	<u>Ta</u>	<u>Dha</u>	
<u>Gen</u>	-	<u>TaDha</u>	-	<u>Ghen</u>	- <u>Ta</u>	

Aula X (Dia 05 de Outubro de 2011)

O *peshkar* é a secção que preludia a tala a ser executada, como uma introdução ao solo de tablas. No exemplo abaixo será apresentado um exemplo de *peshkar* que antecede a *teen tal* e variações sobre o mesmo:

Peshkar:

<u>Dha</u>	-	<u>Dhin</u>	-	<u>Na</u>	<u>DhaGe</u>
<u>Tet</u>	-	<u>Dha</u>	-	<u>Na</u>	<u>DhaGe</u>
<u>Thin</u>	-	<u>Ta</u>	-	<u>Na</u>	<u>TaKa</u>

Variações:

- 1 – Tet - Ta Kate Dere
- 2 – Tet - Tin Ta-tira Kitakata
- 3 – Tete Ta-tere ketetaka terekete
- 4 – Dha-tere ketekata terekete Dhati
- 5 – Thin - Ta Terekete Ta-tere

Ketataka Terekete DhaDha Terekete

Observação sobre a variação número 6: executando a variação número 5 três vezes teremos um *tihai*.

Aula XI (Dia 26 de Outubro de 2011)

Existem muitas variações sobre o *theka* de uma tala, assim como podem ser utilizados diferentes *peshkar* para uma mesma tala. Por isso, outros *tukra* que podem também anteceder a *teen tal* foram apresentados nesta aula.

Tukra 1:

<u>Dhete</u>	<u>Dhete</u>	<u>Dhago</u>	<u>Tete</u>
<u>Kreda</u>	<u>Tete</u>	<u>Dhago</u>	<u>Tete</u>
<u>Kreda</u>	<u>Tete</u>	<u>Dha -</u>	<u>Kreda</u>
<u>Tete</u>	<u>Dha -</u>	<u>Kreda</u>	<u>Tete</u>

O bol “Dhe”²⁸ é o resultado da combinação dos bols “Na” e “Ke”. O *tukra* abaixo também é utilizado para anteceder a *teen tal*, mas é baseado em *bols* executados normalmente pelo *pakhawaj*.

Tukra 2:

<u>Dhin</u>	<u>Dhin</u>	<u>Tete</u>	<u>Tete</u>	<u>Nago</u>	<u>Tete</u>	<u>Gege</u>	<u>Tete</u>
<u>Dha-Tere</u>	<u>Kete-Dhe</u>	<u>Tete</u>	<u>Kota</u>	<u>Godigene</u>			
<u>Dha</u>	<u>Ti</u>	<u>Dha</u>	<u>-</u>	<u>-</u>	<u>Kota</u>	<u>Godigene</u>	
<u>Dha</u>	<u>Ti</u>	<u>Dha</u>	<u>-</u>	<u>-</u>	<u>Kota</u>	<u>Godigene</u>	
<u>Dha</u>	<u>Ti</u>	<u>Dha</u>					

O próximo *tukra* está em *tisra jati*, que significa “tercinar” os *bols*, maneira de interpretar as talas bastante comum em *Punjab*²⁹ – *gharana* de um dos tablistas mais influentes do atualidade, Zakir Hussain. Podemos comparar esta maneira de organizar os *bols* dentro dos matras feita na música hindustânica com o fato dos tempos serem subdivididos em três dentro do compasso quaternário do swing.

²⁸ Ver Figura 13 em Anexos.

²⁹ Estado do noroeste da Índia que faz divisa com o Paquistão.

Tukra 3:

Dhin - Na Dhin - Na Takite Takite
Dhatete Dhetete Katago Digene

Após a primeira execução, pode-se tocá-lo com o tempo dobrado – duas vezes – e, em seguida, tocar a segunda parte – iniciada por *Dha* – três vezes elaborando um *tihai*.

Aula XII (Dia 14 de Dezembro de 2011)

Nesta aula fizemos o estudo sobre um *kaida* em *teen tal*. Esta secção é relativamente longa e constitui grande parte de um solo de tablas, elaborando variações sobre o *theka* de uma tala, como já foi explicado anteriormente.

As partes A e B abaixo destacadas e a numeração das secções auxiliam na compreensão das variações e na memorização do *kaida*, pois o mesmo deve ser executado decor.

Kaida sobre teen tal:

1 - Dha Dha Te Te Dha Dha Tu Na } Parte A

Na Na Te Te Dha Dha Dhi Na } Parte B

2 - Dha Dha Te Te
Dha Dha Te Te
Dha Dha Te Te Dha Dha Tu Na } Parte A

Na Na Te Te

Na Na Te Te

Dha Dha Te Te

Dha Dha Dhi Na

Parte B

3 - Dha Dha Te Te

Te Te Te Te

Dha Dha Te Te

Dha Dha Tu Na

Na Na Te Te

Te Te Te Te

Dha Dha Te Te

Dha Dha Dhi Na

Três vezes

Variação nº4

Três vezes

Para que obtenhamos a variação número 4, temos de executar as partes destacadas na variação número 3 por três vezes, como está descrito acima.

5 – Dha Dha Te Te

Dha - Te Te

Dha Dha Te Te

Dha Dha Tu Na

Ta Ta Te Te

Ta - Te Te

Dha Dha Te Te

Dha Dha Dhi Na

6 - Dha Dha Te Te

Três vezes

Dha _ - Te Te _

Dha Dha Te Te

Dha Dha Tu Na

Na Na Te Te

Na _ - Te Te

Dha Dha Te Te

Dha Dha Dhi Na

7 - Dha Dha Te Te

Dha _ - Te Te

Dha _ - Te Te

Dha _ - Te Te

Dha Dha Te Te

Dha _ - Te Te

Dha Dha Te Te

Dha Dha Tu Na

8 - Dha Dha Te Te

Te Te Dha Dha

Dha Dha Te Te

Dha Dha Tu Na

9 - Dha Dha Te Te

Te Te Dha Dha

Dha Dha Te Te

Dha Dha Tu Na

Três vezes

Aula XIII (Dia 07 de Fevereiro de 2012)

Durante esta aula foram ouvidos e analisados trechos de peças conforme o estilo e interpretação e lido o capítulo *Improvisation* do volume I do livro “Solo Tabla Drumming of North India” de Robert S. Gottlieb. Além disso, foi consultado o método que descreve as aulas de Alla Rakha (Rahka 1983: 82), segundo o qual a ordem de execução das seções de um solo de tablas é a seguinte:

The Complete Tabla Solo – Performance Sequence

THEKA: 1 cycle at 1 stroke/beat

PESHKAR theme: 1 time at 2 strokes/beat

Variations: 1 time at 2 strokes/beat

Tihai: 1 time at 2 strokes/beat

THEKA: 1 cycle

FIRST KAIDA theme: 1 time at 2 strokes/beat

2 times at 4 strokes/beat

Variations: 1 time each at 4 strokes/beat

Tihai: 1 time at 4 strokes/beat

SECOND KAIDA Theme: 1 time at 2 strokes/beat

2 times at 4 strokes/beat

Variations: 1 time each at 4 strokes/beat

Tihai: 1 time at 4 strokes/beat

RELA theme: 2 times at 4 strokes/beat

4 times at 8 strokes/beat

Variations: 1 time each at 8 strokes/beat

Tihai: 1 time at 8 strokes/beat

THEKA: 1 ½ cycles

TUKRA: Recite from khali at 8 syllables/beat

Play THEKA ½ cycle

Play TUKRA 1 time at 8 strokes/beat

THEKA: 1 cycle

TIPALLI GAT: Recite 1 time beginning at 2 syllables/beat

Play THEKA 1 cycle (optional)

Play GAT 1 time beginning at 2 strokes/beat

THEKA: 1 cycle

CHAKRADAR GAT: Recite 1 time at 4 strokes/beat

Play THEKA 1 cycle (optional)

Play Gat 1 time at 4 strokes/beat

As aulas com o Professor Edgar Silva Bueno foram interrompidas no dia 07 de Fevereiro de 2012 para que as lições aprendidas nos últimos meses fossem aprofundadas individualmente e para que o objetivo desta pesquisa, transpor *bols*, frases e ciclos rítmicas da música hindustânica para a bateria de jazz, pudesse ser continuado e experimentado.

Capítulo 3

Bases para improvisação na bateria de jazz

Este capítulo tem o intuito de abordar o conteúdo das aulas ministradas pelo professor Bruno Pedroso na Escola do Hot Club de Lisboa (Portugal) e as possíveis questões teóricas e práticas em relação à improvisação na bateria de jazz.

Além do estudo da improvisação na bateria, as aulas do instrumento incluem trabalho de leitura, destreza com rudimentos aplicados à mãos e pés, audição de obras e solos, exercícios com demais ritmos que não o *swing*³⁰, mas que fazem parte do repertório do baterista de jazz, entre outros. A colocação acima se dá no sentido de comparar, nos próximos capítulos, a abordagem da improvisação na bateria de jazz com elementos da percussão na música hindustânica.

Desde o início do estudo com o Professor Bruno Pedroso, tive de me ater ao fato de a improvisação rítmica trabalhar com as diversas combinações matemáticas possíveis de serem executadas através dos motivos, dos timbres e das dinâmicas desenvolvidas durante um tempo pré-determinado, ou seja, percorrendo exatamente o número de compassos que possui o tema da música .

Para auxiliar-me na questão acima citada, me foi proposto um estudo a partir das seguintes premissas de improvisação:

- 1 - Omitir notas a uma frase
- 2 - Adicionar notas a uma frase
- 3 - Variar subdivisões de uma frase
- 4 - Variar dinâmicas de uma frase
- 5 - Variar timbres de uma frase

³⁰ Termo aqui utilizado para nomear a célula rítmica ou ostinato rítmico executado pelo prato de condução ou pelos pratos de choque da bateria durante a execução musical de jazz.

As Frases “Melódicas”³¹ abaixo, numeradas de um a três, servirão de base para as premissas de improvisação e podem ser executadas juntas ou separadamente, tendo como objetivos a independência entre os membros e a incorporação de motivos rítmicos, afim de auxiliar-me durante um improviso na bateria.

As frases ritmico-melódicas devem ser tocadas juntamente com a condução de *swing* no *ride*³², tendo o *hi-hat* marcando os tempos 2 e 4 do compasso quaternário e executadas com *jazz feeling*³³.

Frase Melódica I

Bateria


5

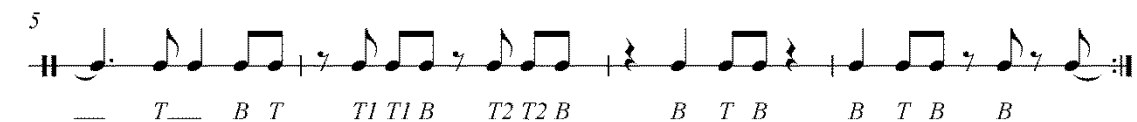
³¹ A palavra em questão aparece entre aspas porque, na realidade, as frases a serem apresentadas não tem notas com alturas definidas, mas almejam a sua interpretação em *legatto* e a independência do baterista, fazendo-as soar como uma melodia sobre a base rítmica de *swing*. Além disso, visa a preparação do instrumentista para solos onde este tenha que elaborar sua improvisação sobre o tema da peça a ser tocada, como uma variação sobre um tema fixo, onde seções de improvisação criadas no momento se intercalem com trechos do tema.

³² Prato utilizado para “conduzir” o andamento da música. Normalmente, é onde se toca as figuras rítmicas de menor duração. O jazz, tem seu motivo rítmico mais característico elaborado pelo *ride* ou pelos pratos de choque – ou *cymbal*, no Brasil.

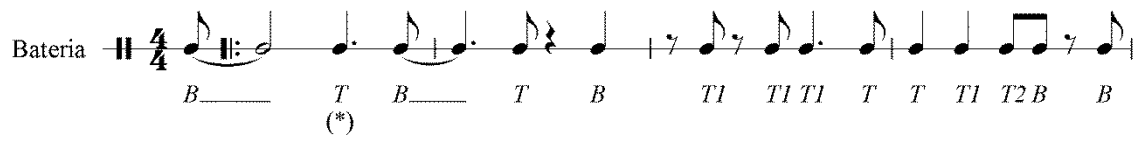
³³ Duas colcheias representam uma tercina de colcheia. Executar as frases de maneira “tercinada”.


Frase Melódica II

Bateria 

5 

Frase Melódica III

Bateria 

5 

* Quando tocar as três Frases Melódicas seguidas, acentuar esta nota

Os estudos elementares sobre as proposições acima foram elaborados sobre o seguinte cronograma:

- 1 – Decorar frases
- 2 – Decorar frases com *bols*³⁴ criados especificamente (Ta, Té, Tom, Tum)
- 3 – Tocar frases seguidamente, solfejando os *bols* e ir acelerando gradativamente.
- 4 – Solfejar *bols* e tocar diferentes tambores
- 5 – Solfejar *bols* e tocar as frases e preenche-las com rulos (fechados) na caixa.
- 6 – Excluir o *hi-hat*
- 7 – Improvisar com e sem o acompanhamento do *hi-hat*. Sempre citando trechos das frases durante o solo.

Os exercícios técnicos e interpretativos citados neste capítulo serão utilizados como base para as sugestões de fusão entre elementos de improvisação jazzística e improvisação hindustânica no seguinte capítulo.

³⁴ Termo a ser explicado no Capítulo 4.

Capítulo 4

Aplicação de talas à bateria de jazz

O objetivo deste capítulo é complementar a idéia dos métodos nele citados a partir da experiência obtida com a bateria de jazz e com as tablas nos últimos dois anos, assim como utilizar sugestões de outros instrumentistas para a mesma situação e aplicá-los aos fundamentos do improviso jazzístico.

Com o intuito de aplicar talas da música hindustânica a um instrumento de percussão não indiano, o método de Alla Rakha sugere o seguinte exemplo³⁵:



(Rahka 1983:86)

Analisando a frase percebe-se que a idéia é simplesmente substituir a mão das tablas pelas mãos de outro instrumento de percussão, seja ele tocado com baquetas ou não. Após exemplo supracitado, o autor complementa:

“Keep in mind that bols beginning with “dh” and “g” imply resonant bayan strokes, which are roughly equivalent to tenor drum (tom-tom) or bass drum strokes. “Dha”, “ta” and “na” have a bright metallic sound suggestive of a rimshot or stroke on a cymbal cone. Finally, a tenor or tom-tom sound should be reserved for “tin”, the semi resonant stroke signaling the end of a phrase (as in “ . . . tin n gi na”)” (Rahka 1983:86).

Ampliando a idéia de Alla Rakha, sugiro abaixo algumas formas de aplicar *bols*, frases e secções elaboradas pelas tablas na bateria.

³⁵ As letras “R” e “L” da frase musical acima significam, respectivamente, mão direita e mão esquerda.

1. Relas como rudimentos

Inicialmente, foram praticados os seguintes *relas* nas tablas. Após a sua memorização, solfejada e tocada, os *bols* foram transpostos para a bateria. É importante lembrar que os *relas* são pequenos motivos rítmicos que visam a agilidade e o aquecimento do percussionista na música hindustânica.

Relas:

1 – Gege Tete Gege Nana
2 – Keke Tete Keke Nana
3 – Kota Gege Tete Kota
Kota Gege Nana Kota
4 – Dha Gege Kete Dhet
Te Te Ge Na

Na bateria, os *bols* devem ser substituídos e executados nos seguintes instrumentos. Esta bula deve servir para todos os exemplos propostos abaixo:

Ge = Bumbo

Te = *Hi-hat* fechado

Na = Caixa Clara

Dha = Caixa Clara + Bumbo

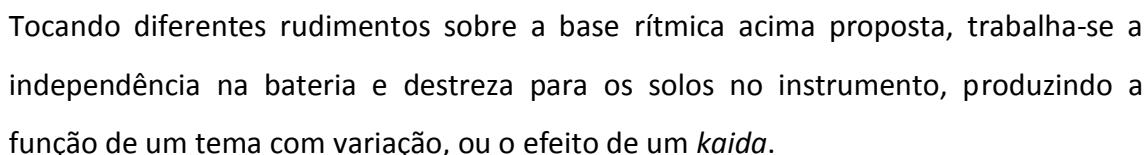
Ke = Aro da Caixa ou Baquetas

Dhet = *Hi-hat* fechado + Bumbo

2. Relas como exercícios de independência

O baterista norte-americano Steve Smith, apesar de não tocar tablas, consolidou seus estudos da música indiana diretamente na bateria, recriando alguns processos e utilizando as frases da música hindustânica para complementar sua técnica,

Em seu método, *Drum Legacy* (Smith. 2006: DVD) , o baterista sugere uma espécie de *rela* o qual nomeia de *khandá west*³⁷. O motivo deve ser tocado no bumbo e nos pratos de choque da bateria, como um ostinato que servirá de base para o desenvolvimento de um solo³⁸:



Tihai: + Dha Dhin Dhin Da *Teka de Teen Tal*
 - Dha Dhin Dhin Da
 o Na Thin Thin Ta
 - DaDaTeTe Dha - DaDa TeTeDha DaDaTeTe (*Tihai*)

Tukra: Tit Ta Terekete Dha

Tit Ta-Tere KeTeDa Terekete

Dha - Gen - Ta Dha *Chakaredar*

³⁸ As letras “R” e “L” da frase musical acima significam, respectivamente, pé direito e pé esquerdo.

Gen - TaDha - Ghen - Ta -

Chakaredar: Dha - Gen - Ta Dha
Gen - TaDha - Ghen - Ta
Dha - Gen - Ta Dha
Gen - TaDha - Ghen - Ta

O *chakaredar* sobre *teen tal* é executado sobre um ciclo da *tala* repetindo a segunda parte do *tukra* acima citado.

Kaida: O exemplo a seguir foi extraído do método de tablas de Alope Dutta (Dutta 1984:48-51):

Kāṇḍā

(Metronome speed 80)

In the following composition, all "Dhā" *bo/s* without *bayān* fingering written underneath should be played as Nā.

(2)	+	Dhā ₂	Tc	Te	Dhā ₂	Tc	Te	Dhā ₂	Dhā	Te	Te	Dhā ₂	Gā ₁	Tu	Nā	Ke	Nā
	0	Tā	Te	Te	Tā	Te	Te	Tā	Tā	Te	Te	Dhā ₂	Gā ₁	Dhi ₂	Nā	Ge ₁	Nā
(a)	+	Dhā ₂	Tc	Te	Dhā ₂	Tc	Te	Dhā ₂	Dhā	Dhā ₂	Tc	Te	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Dhā
	2	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Dhā	Tc	Te	Dhā ₂	Gā ₁	Tu	Nā	Ke	Nā
	0	Tā	Tc	Te	Tā	Te	Te	Tā	Tā	Tā	Tc	Te	Tā	Te	Te	Tā	Tā
	3	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Tc	Te	Dhā ₂	Dhā	Tc	Te	Dhā ₂	Gā ₁	Dhi ₂	Nā	Ge ₁	Nā
(b)	+	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Tc	Te	Dhā ₂	Dhā	Tc	Te	Te	Te	Dhā ₂	Dhā	Te	Te
	2	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Dhā	Tc	Te	Dhā ₂	Gā ₁	Tu	Nā	Ke	Nā
	0	Tā	Tc	Te	Tā	Te	Te	Tā	Tā	Tc	Te	Te	Te	Tā	Tā	Tc	Te
	3	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Tc	Te	Dhā ₂	Dhā	Tc	Te	Dhā ₂	Gā ₁	Dhi ₂	Nā	Ge ₁	Nā
(c)	+	Dhā ₂	Tc	Te	Dhā ₂	Tc	Te	Dhā ₂	Dhā	Tc	Te	Dhā ₂	Dhā	Tc	Te	Te	Te
	2	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Dhā	Tc	Te	Dhā ₂	Gā ₁	Tu	Nā	Ke	Nā
	0	Tā	Tc	Te	Tā	Te	Te	Tā	Tā	Tc	Te	Tā	Tā	Tc	Te	Te	Te
	3	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Tc	Te	Dhā ₂	Dhā	Tc	Te	Dhā ₂	Gā ₁	Dhi ₂	Nā	Ge ₁	Nā
(d)	+	Dhā ₂	Tc	Te	Dhā ₂	Tc	Te	Dhā ₂	Dhā	Tc	Te	Dhā ₂	Dhā	Tc	Te	Dhā ₂	Dhā
	2	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Dhā	Tc	Te	Dhā ₂	Gā ₁	Tu	Nā	Ke	Nā
	0	Tā	Tc	Te	Tā	Te	Te	Tā	Tā	Tc	Te	Tā	Tā	Tc	Te	Tā	Tā
	3	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Tc	Te	Dhā ₂	Dhā	Tc	Te	Dhā ₂	Gā ₁	Dhi ₂	Nā	Ge ₁	Nā

Exercise III

c)	+	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Dhā	Te	Te	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Te	Te
	2	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Dhā	Te	Te	Dhā ₂	Gá ₁	Tu	Nā	Ke	Nā
	0	Tā	Te	Te	Tā	Te	Te	Tā	Tā	Te	Te	Tā	Te	Te	Tā	Te	Te
	3	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Dhā	Te	Te	Dhā ₂	Gá ₁	Dhi ₂	Nā	Ge ₁	Nā
f)	+	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Dhā	Te	Te
	2	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Dhā	Te	Te	Dhā ₂	Gá ₁	Tu	Nā	Ke	Nā
	0	Tā	Te	Te	Tā	Te	Te	Tā	Te	Te	Tā	Te	Te	Tā	Tā	Te	Te
	3	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Dhā	Te	Te	Dhā ₂	Gá ₁	Dhi ₂	Nā	Ge ₁	Nā
g)	+	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Te	Te	Te	Te	Te	Te	Dhā ₂	Te	Te
	2	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Dhā	Te	Te	Dhā ₂	Gá ₁	Tu	Nā	Ke	Nā
	0	Tā	Te	Te	Tā	Te	Te	Tā	Te	Te	Te	Te	Te	Te	Tā	Te	Te
	3	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Dhā	Te	Te	Dhā ₂	Gá ₁	Dhi ₂	Nā	Ge ₁	Nā
h)	+	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	-	-	Te	Te	Te	Te	Dhā ₂	Te	Te
	2	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Dhā	Te	Te	Dhā ₂	Gá ₁	Tu	Nā	Ke	Nā
	0	Tā	Te	Te	Tā	Te	Te	Tā	-	-	Te	Te	Te	Te	Tā	Te	Te
	3	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Dhā	Te	Te	Dhā ₂	Gá ₁	Dhi ₂	Nā	Ge ₁	Nā
i)	+	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	-	Te	Te	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Te	Te
	2	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Dhā	Te	Te	Dhā ₂	Gá ₁	Tu	Nā	Ke	Nā
	0	Tā	Te	Te	Tā	Te	Te	Tā	-	Te	Te	Tā	Te	Te	Tā	Te	Te
	3	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Dhā	Te	Te	Dhā ₂	Gá ₁	Dhi ₂	Nā	Ge ₁	Nā

Tablā: lessons & practice

(j)	+	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	-	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	-
	2	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Gā ₁	Tu	Nā	Ke	Nā
	0	Tā	Te	Te	Tā	Te	Te	Tā	-	Tā	Te	Te	Tā	Te	Te	Tā	-
	3	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Gā ₁	Dhi ₂	Nā	Ge ₁	Nā
(k)	+	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	-	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	-	Dhā ₂	Te	Te
	2	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Gā ₁	Tu	Nā	Ke	Nā
	0	Tā	Te	Te	Tā	Te	Te	Tā	-	Tā	Te	Te	Tā	-	Tā	Te	Te
	3	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Gā ₁	Dhi ₂	Nā	Ge ₁	Nā
(l)	+	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	-	-	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	-	-	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂
	2	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Gā ₁	Tu	Nā	Ke	Nā
	0	Tā	Te	Te	Tā	-	-	Tā	Te	Te	Tā	-	-	Tā	Te	Te	Tā
	3	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Gā ₁	Dhi ₂	Nā	Ge ₁	Nā
(m)	+	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	-	-	Dhā ₂	-	-	Dhā ₂	-	-	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂
	2	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Gā ₁	Tu	Nā	Ke	Nā
	0	Tā	Te	Te	Tā	-	-	Tā	-	-	Tā	-	-	Tā	Te	Te	Tā
	3	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Gā ₁	Dhi ₂	Nā	Ge ₁	Nā
(n)	+	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Dhā ₂	-	-	Dhā ₂	Dhā ₂	-	-	Dhā ₂	Dhā ₂	-	-	Dhā ₂
	2	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Gā ₁	Tu	Nā	Ke	Nā
	0	Tā	Te	Te	Tā	Tā	-	-	Tā	Tā	-	-	Tā	Tā	-	-	Tā
	3	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Dhā ₂	Te	Te	Dhā ₂	Gā ₁	Dhi ₂	Nā	Ge ₁	Nā

Exercise III

Tihai

+													
Dhā	Te	Te	Dhā	Dhā	-	-	Dhā	Dhā	-	-	Dhā	-	Dhā
₂			₂	₂			₂	₂			₂		₂
2													
-	Dhā	-	-	Dhā,	-	Dhā	Te	Te	Dhā	Dhā	-	-	Dhā
	₂			₂		₂			₂	₂			₂
0													
-	Dhā	-	-	Dhā	-	-	Dhā	-	-	Dhā,	-	Dhā	Te
	₂			₂			₂			₂		₂	Te
3													Dhā
Dhā	-	-	Dhā	Dhā	-	-	Dhā	-	-	Dhā	-	-	Dhā
₂			₂	₂			₂			₂		₂	₂
+													
Dhā.													
₂													

4. *Talas* como base rítmica ou condução

Kaherwa Tal:

> ↗ ↘ >
Dha Ge Na ti
↘ >↗
Na Ge Dhi Na

Obs.: Dhi = Thun + Ghe

Há ainda outros elementos estruturais da percussão hindustânica a serem utilizados como prática na bateria de Jazz:

O Tipalli Gat – Estilo de uma tala dobrando-a e/ou quadruplicando-a. Se dobrarmos a *teen tal* precisaremos tocá-la duas vezes inteira para que este perfite todo o ciclo da *teen tal* que está no *matra* da música.

Exemplo:

+ <u>Dha</u> <u>Dhin</u> <u>Dhin</u> <u>Da</u>	}	+ <u>DhaDhin</u> <u>DhinDa</u> <u>DhaDhin</u> <u>DhinDa</u>
- <u>Dha</u> <u>Dhin</u> <u>Dhin</u> <u>Da</u>		- <u>NaThin</u> <u>ThinTa</u> <u>TaDhin</u> <u>DhinDa</u>
o <u>Na</u> <u>Thin</u> <u>Thin</u> <u>Ta</u>		o <u>DhaDhin</u> <u>DhinDa</u> <u>DhaDhin</u> <u>DhinDa</u>
- <u>Ta</u> <u>Dhin</u> <u>Dhin</u> <u>Da</u>		- <u>NaThin</u> <u>ThinTa</u> <u>TaDhin</u> <u>DhinDa</u>

O Punjab Style – Tocar “tercinando” os *matras* ou em, como é dito dentro da música hindustânica, em *tisra jati*, que significa dividir os *matras* em três bols.

Exemplo: Dha Tra Ka Di Ki Ta Gi Na Dha Ti Gi Na
Dha Tra Ka Di Ki Ta Gi Na Tin Na Ki Na
Ta Tra Ka Ti Ki Ta Ki Na Ta Ti Ki Na
Dha Tra Ka Di Ki Ta Gi Na Din Na Gi Na

7. A modulação da *Bayan* aplicada aos tambores da bateria - Indicada com acentos neste exercício, a modulação na *bayan* significa pressionar a pele com o pulso da mão esquerda, podendo ser feita antes ou depois da execução de nota desejada.



O exercício pode ser executado de duas formas, considerando o acento como a pressão da baqueta sobre o tambor sendo feita antes ou após o toque da outra mão (com ou sem baqueta).

Além dos ciclos rítmicos, variações e frases descritas acima, reelaborações não estruturais podem ser executadas pelo percussionista como apoggiaturas e ornamentos condizentes com o estilo que está sendo tocado, práticas estas que apenas se concretizam após anos de estudo em contato com a música hindustânica.

8. Maneira de cantar e interpretar os bols - Na música hindustânica a forma como se pronunciam e se interpretam os *bols* é importante para sua interiorização. A mesma prática foi aplicada no estudo e solfejo dos *bols* criados a partir das frases “melódicas” de jazz, aplicadas nas aulas do professor Bruno Pedroso, como será descrito nas sugestões de prática.

Sugestões de prática - Serão apresentados nesta secção exemplos dos elementos formais e práticos estudados nos capítulos anteriores, organizados da seguinte maneira:

1. Frase híbrida – apresentação de *kaida* e *tihai* do método de Alope Dutta (Dutta 1984: 48-51) na tablas e na bateria estabelecendo comparação direta entre os *bols* apresentados nos dois

instrumentos. Posteriormente, o *kaida* e o *tihai* servirão de base para o improviso na bateria de jazz.

2. Frases “Melódicas” de jazz – Temas apresentados no capítulo II e improviso sobre os mesmos, incluindo o canto de *bols* criados para auxiliar na interiorização destes exercícios, com o intuito de trabalhar as frases a partir do princípio da música hindustânica no qual a prática do instrumento é posterior à assimilação dos fonemas indicativos dos toques e dos motivos rítmicos. Nesta seção, pode-se representar as Frases “Melódicas” também como *tukras*, cantando-as e, posteriormente, tocando-as mesmo quando em concerto ou apresentação pública. Foram escolhidos os seguintes *bols* para os tambores da bateria:

“Ta” = Caixa clara

“Té” = Tom-tom 1

“Tom” = Tom-tom 2

“Tum” = Bumbo

A prática foi elaborada de acordo com as premissas da música hindustânica, as frases foram cantadas e, posteriormente, tocadas.

3. Frase “Melódica”³⁹ baseada em *teen tal* – Frase baseada na tala de dezasseis *matras* e no *teka* apresentado no Capítulo III. Os *bols* “Dhin” e “Tin” podem ser executados no tom-tom I (agudo) ou no tom-tom II (grave). Nesta frase propõe-se o exercício de dobramento e quadruplicamento da tala e da improvisação direta sobre a tala, utilizando esta prática da música hindustânica, o *tipalli gat*. Este procedimento pode ser feito com as demais talas.
4. *Relas* – Utilizando os *relas* apresentados por Steve Smith e Edgar Bueno nos capítulos anteriores propõe-se o estudo dos mesmos como rudimentos técnicos da bateria ou como base e/ou motivos possíveis de serem usados em solos que não tenham ligação direta com a música hindustânica.

³⁹ Conceito já explicado no Capítulo II.

5. Mudança de Timbres – Todas as proposições acima podem ser executadas com a vassoura⁴⁰, utensílio característico da bateria de jazz. A outra sugestão deste tópico é assemelhar os *bols* “DeReKete” praticados nos *relas / part practice* da aula do dia 09 de Setembro (ver foto em Anexos), executados com as palmas das mãos sobre a *dayan* com o toque das vassouras.

⁴⁰ A Vassoura é o utensílio que, normalmente, o baterista de jazz tem à sua mão como recurso para mudar o timbre de seu instrumento, substituindo as baquetas de madeira. As Vassouras tem esse nome por terem a mesma forma de uma vassoura de limpeza, mas com pontas de metal ou plástico permitindo o intérprete produzir um som contínuo e leve. A Vassoura pode também ser chamada de escova.

Conclusão

O diálogo entre dois universos musicais como o jazz e a música hindustânica proposto nesta pesquisa ocorre sempre de acordo com o contexto da manifestação artística, no caso, seus países de origem. O jazz possui em sua gênese mecanismos de adoção que o permite receber e utilizar informações de outras linguagens musicais sendo ele executado dentro ou fora do seu contexto original.

No caso da música hindustânica, essa adoção acontece quase que exclusivamente quando é executada fora da Índia por músicos radicados noutros países, já que a tradição e as convenções sociais sob as quais ela é realizada não favorecem sua articulação com outras linguagens musicais. Desde as décadas de 1950 e 1960 nota-se um efetivo número de músicos indianos (ou que praticam a música hindustânica) tentando utilizar os mesmos mecanismos de adoção do jazz procurando articular os princípios da música hindustânica com outros universos estéticos e musicais. O músico indiano radicado na Alemanha, Trilok Gurtu, é um exemplo dessa atitude. As suas criações giram em torno da mistura do som das tablas com os sets percussivos provenientes de uma tradição musical ocidental.

A atual pesquisa está fundamentada a partir da ciência dos mecanismos de adoção acima citados, além de também ser um exemplo da possibilidade de adoção de linguagens musicais por parte de intérpretes residentes em diversas localidades do mundo. Minhas aulas de bateria e tablas foram efetuados em Portugal e no Brasil, no entanto, os pressupostos estéticos e as técnicas instrumentais que me foram ensinadas tem sua origem nos Estados Unidos e na Índia, países onde meus professores foram buscar esse conhecimento. Contudo, o aprimoramento deste conhecimento foi estabelecido por eles através de fontes bibliográficas, gravações e aulas em seus países de residência por muito mais tempo do que estes músicos permaneceram nos países de origem de seu objeto de estudo, no caso a bateria de jazz e as tablas da música hindustânica.

Como já foi dito na Introdução desta pesquisa, a “divulgação” da música através da oralidade mostra-se viva e constante mesmo após o advento da escrita e da gravação de áudio. A partir desta constatação pode-se estabelecer algumas comparações entre as fontes de informação usadas por meus professores e por mim neste trabalho. A oralidade, ainda permanece tão presente como meio de “divulgação” musical, pois a meu ver, ainda é a principal e mais direta maneira de se aprender técnica instrumental e estética musical.

As diferenças entre livros, métodos ou vídeo-aulas direcionados à prática instrumental e uma aula presencial de instrumento talvez esteja em sua capacidade de diálogo. Muito embora, as informações bibliográficas sejam adequadas e em grande número, a articulação que é desenvolvida entre professor e estudante, mediante situações únicas construídas no âmbito de uma aula presencial, não ocorrem quando apenas lemos métodos ou assistimos a vídeos. Pode-se afirmar também que o aprendizado musical a partir das gravações de jazz e de música clássica indiana veiculadas pela indústria da música, é efetivado de maneira substancial, contudo, ainda assim, não perfazem o total de esclarecimentos que possui uma lição baseada na comunicação através da oralidade.

A importância destas afirmações vai de encontro com a intenção de separar e entender que elementos representam uma linguagem musical e o que pertence a outras. Por esse motivo, as aulas de instrumento feitas no Brasil e em Portugal foram escolhidos para embasar meus estudos, exercendo papel de direcionadores na prática da bateria e de tablas, fundamentando questões conceituais das tradições musicais jazzística e hindustânica e promovendo avanços em minhas habilidades criativas.

Como foi visto no Capítulo 1 desta pesquisa, os conceitos de improvisação adotados pelo jazz norte-americano e pela música hindustânica são bastante divergentes no que se refere à tentativa de criar música com traços puramente individuais e formulada instantaneamente a partir da inspiração e de estímulos externos e/ou extra musicais. O músico de jazz segue as tendências estéticas de sua época, buscando contribuir com algo novo para a arte que acontece a sua volta, enquanto o músico indiano tem como

regra refletir a tradição de sua cultura, baseando seu improviso em enorme quantidade de conhecimento adquirido e em sua reorganização.

As diferentes visões da palavra “improvisação” dentro do jazz e da música hindustânica são portanto explicadas por sua dimensão estética. O jazz procura renovar a tradição a partir do improviso, enquanto a música hindustânica pretende perpetuá-la.

É importante ressaltar portanto que o estudo dos procedimentos formais, técnicos e estéticos da música hindustânica presentes neste trabalho não são meios de aprimorar o improviso jazzístico em sua essência criadora, mas sim meios de complementá-lo a partir de novo material fraseológico e de trazer novas maneiras de interpretar e articular um solo durante a performance musical.

Durante o processo de transposição de frases rítmicas das tablas para a bateria foram avaliadas questões como: possibilidades de articulação, timbre, altura, técnica instrumental (movimento) e volume sonoro.

Os *bols* das tablas possuem alguns tipos de articulação, dentre eles, podemos citar os toques mais ressonantes (*khul*) e os menos ressonantes (*bandh*). Os ressonantes são formados por toques nas duas tablas enquanto os menos ressonantes só compreendem toques na tabla direita. Ainda é possível subdividir os tipos de articulação – embora isto não seja feito na música hindustânica. Dentre os toques menos ressonantes temos o *bol* “Na” e os *bols* “Te” ou “Re”, o primeiro tem duração mais longa e altura definida, enquanto os segundos tem duração curta e não possuem altura definida, por isso, durante a execução das tablas, são utilizados como uma espécie de preenchimento ou uma segunda voz em relação ao *bol* “Na”.

Esse tipo de informação influencia na escolha dos tambores ou pratos a serem usados na bateria ao serem transpostos motivos das tablas para o instrumento. O *bol* “Na”, a meu ver, nunca poderia ser tocado no bumbo por exemplo, e é traduzido bastante bem na caixa, tanto na pele como no *rim shot* - pele e aro sendo tocados ao mesmo tempo pela baqueta. Já os *bols* “Ge” ou “Dha” tem de incluir um tambor grave em sua execução na bateria, como o bumbo ou o Tom-tom II, enquanto que os *bols* “Ke”, “Te”

e “Re” necessitam ser tocados em regiões pouco ressonantes do instrumento, como o aro dos tambores ou o *hi-hat*, quando fechado.

A única peça que não parece muito adequada de ser utilizada neste tipo de transposição são os pratos de ataque da bateria, que não possuem nenhum grau de parentesco com os timbres das tablas e tem duração e ressonância bastante longas. Contudo, faço uma exceção em relação ao prato de condução (*ride*), o qual, quase sempre executa a célula rítmica do *swing* durante a performance jazzística e, do ponto de vista estético, pode ser levado em consideração como um substituto do *bol* “Na” das tablas na bateria.

Comparar timbres e articulações entre os tambores pode suscitar outra questão: tentar executar sons diferentes em uma mesma pele dos tambores da bateria, tal qual ocorre nas tablas. Utilizando os dedos das mãos, tocando em diferentes regiões das peles e percutindo uma baqueta sobre a outra após pressionar a primeira sobre a pele, obtém-se resultado interessante.

Como no exemplo acima, pode-se tentar imitar algumas características específicas das tablas. Para articular os tambores da bateria como a modulação da *bayan*, deixa-se a pele do tom-tom mais grave bastante afrouxada, pressionando-a com uma baqueta enquanto a outra percute o instrumento.

A altura definida do *bol* “Na” – normalmente afinada em Dó, Dó# ou Ré - é outra questão que parece não ter solução quando tentamos transpor este som para a bateria de jazz. Se utilizarmos estritamente seu *set* original – Bumbo, Hi-hat, Caixa, Tom-tom I, Tom-tom II, pratos de condução e de ataque – não temos a possibilidade de definir a altura dos tambores.

Tratando sobre a técnica instrumental temos de entender que as tablas são tambores de “movimentação rápida”, já que utilizam-se somente dos dedos e requerem gestos pequenos em relação à bateria. Ao transpor a *teen tal* (*tala*) em *tipalli gat* – dobramento do tempo do ciclo rítmico – para a bateria percebi que isto seria complicado e não natural para o instrumento se fosse utilizar o bumbo para executar os *bols* “Dha” em andamentos mais rápidos, por isso me pareceu mais viável fazer este

tipo de transposição usando o Tom-tom II . Trechos e frases mais rápidos das tablas são executados com mais dificuldade nos pedais da bateria - bumbo ou *hi-hat* (ver exemplo 3 nas Sugestões de prática do Capítulo 4).

A execução de tablas está intimamente ligada à entoação de sílabas e padrões rítmicos (*tala kipping*) o que gera mais organicidade no toque percussivo a partir da escuta interna do músico. O tablista tem a possibilidade de entoar o que está tocando com as mãos e pode se ouvir enquanto o faz, o mesmo não ocorre com o baterista. As duas proposições acima giram em torno de uma questão bastante importante dentro da execução da bateria de jazz: o volume sonoro. Tocar com suavidade e trazer esta qualidade para a percussão com baquetas pode ser uma das principais contribuições da técnica de tablas para a bateria. Como fazer o toque ser profundo e ao mesmo tempo suave? Talvez seja a partir da forma como se interioriza o ritmo, a frase e o tempo na música hindustânica, através da entoação dos padrões que serão tocados. Por esse motivo propus o exemplo 2 nas Sugestões de prática presente no Capítulo 4 desta pesquisa.

Uma outra forma de suavizar o toque na bateria é trocar as baquetas pelas vassouras - ou escovas - , utensílios que, a meu ver, tem um som bastante semelhante aos *bols* “De” e “Re”, executados com a palma da mão sobre a extremidade frontal da *dayan* (ver exemplo 5 nas Sugestões de prática – Capítulo 4).

É importante ressaltar que foi utilizado o *set* original da bateria de jazz para a formatação destes exemplos, pois a intenção desta proposta é reproduzir com sons executados por baquetas sobre peles simples – as peles das tablas possuem três camadas distintas – as frases e articulações da percussão hindustânica, tendo isto como uma possibilidade de articulação das duas linguagens musicais.

A pluralidade de métricas dos ciclos rítmicos da música hindustânica configuram papel importante nesta pesquisa. A partir de seus princípios de organização em segmentos bem definidos (*vibhag*) por pontos conceituais de equilíbrio (*sam*, *kali*, *tali*), pode-se estabelecer uma comparação entre as fórmulas de compasso usadas no jazz - normalmente 3/4, 4/4 e 5/4 - e as talas.

Os pontos de equilíbrio interno das talas, possuem qualidades distintas, como já foi dito no Capítulo 2. O *sam* é o centro e o ponto de polarização para a música hindustânica, enquanto o *khali* representa o “vazio” e o *tali* – quando presente – “preenche” o espaço entre os outros dois pontos. Os *bols* executados sobre o *sam* são sempre abertos, ressonantes e utilizam toques da *bayan*, enquanto os que são tocados sobre o *khali* são fechados e são tocados apenas na *dayan*.

As fórmulas de compasso usadas no jazz e seus respectivos acentos agógicos podem ou não serem acentuados de acordo com a música que se está executando. Para as talas os acentos agógicos (*sam*, *khali* e *tali*) devem ser sempre respeitados. A grande diferença entre as talas e as fórmulas de compasso está na amplitude e na organização das células rítmicas e *bols*.

Nota-se que o repertório de talas e seus respectivos *tekas* possuem maior gama de combinações rítmicas que as fórmulas de compasso usadas na música de países ocidentalizados, além de serem, normalmente, mais extensas. O percussionista indiano em geral, se orienta bem na execução de, mais ou menos, 30 tipos de talas, tendo elas números de batimentos diversos como por exemplo a *teen tal* (16 batimentos), a *rupak tal* (sete batimentos), a *kaherwa tal* (oito batimentos), a *dadra tal* (6 batimentos) e *jhampa tal* (10 batimentos).

A naturalidade com que o percussionista indiano discorre sobre esses diversos ciclos rítmicos e memoriza seus “improvisos” e variações através da oralidade representa um dado importante dentro das possibilidades que o estudo das tablas e talas pode contribuir para o músico de jazz. Unindo estas qualidades à liberdade de exploração instrumental que tem o músico de jazz pode-se obter resultados interessantes (ver exemplo 2 nas Sugestões de prática no Capítulo 4).

Reitero então que este trabalho teve o intuito de gerar uma estética musical dialógica a partir da transposição de *bols*, ciclos rítmicos e variações da música percussiva hindustânica para a bateria de jazz. A proposta foi incluir esses fundamentos na prática de um instrumento que possui diferentes timbres, formato e técnica e situa-se dentro de um contexto que propicia a livre criação a partir de outros universos musicais. Portanto, o aprendizado de tablas e talas da música hindustânica consta como parte

do processo de amadurecimento da criatividade em torno da performance musical jazzística e da busca de novos paradigmas dentro da música improvisada.

Anexos

Estão enumeradas nesta secção da pesquisa fotos do posicionamento das mãos ao tocar os *bols* estudados nas tablas.

Dayan - Tabla direita: Na – Som/sílaba resultante da percussão do dedo indicador da mão direita sobre o *kinnar*.

Fig. 1



Te – Som/sílaba resultante da percussão dos dedos médio, anelar e mínimo da mão direita sobre o *gab*.

Fig. 2



Outra digitação para o mesmo *bol*.

Fig. 3



Re – Som/sílaba resultante da percussão do dedo indicador da mão direita sobre o *gab*.

Fig. 4



Tu ou Tun – Som/sílaba resultante da percussão de indicador da mão direita sobre o *sur*.

Fig. 5



Bayan - Tabla esquerda: Ge – Som/sílaba resultante do toque dos dedos indicador e/ou médio e anelar sobre o *sur* da bayan.

Fig. 6



Ke – Som/sílaba resultante do toque da palma da mão esquerda sobre o *sur* e o *kinnar* da bayan.

Fig. 7



Tre – *Appoggiatura* ou *flan* executada na *dayan* pelos dedos indicador e médio.

Fig. 8



De – Som / sílaba resultante do toque da palma da mão esquerda o *kinnar* e o *sur*.

Fig. 9



Re – Som /sílabas resultante do toque da palma da mão esquerda o *kinnar* e o *sur*.

Fig. 10



Bols executados pelas duas Tablas

Dha – Som/sílabas resultante dos toques simultâneos “Na” e “Ge”.

Fig. 11



Dhi ou Dhin – Som/sílaba resultante dos toques simultâneos “Tu” e “Ge”.

Fig. 12



Dhe - Som/sílaba resultante dos toques simultâneos “Na” e “Ke”.

Fig. 13



BIBLIOGRAFIA

- Carneiro, L. 1982. *Jazz: Uma Introdução*. Rio de Janeiro. Editora Artenova.
- Dutta, A. 1984. *Tabla – Lessons and Practice*. 2ª edição. San Rafael, California. Distribuida por Ali Akbar College Store.
- Farrell, G. 1997. *Indian Music and the West*. New York. Ed. Oxford University Press.
- Feld, S. 2000. *The Poetics and Politics of Pygmy Pop* in Born, Geogina e Hesmondhalgh, David (eds) *Western Music and Its Others*. Berkeley, LA, London: University of California Press (254-279).
- Frith, S. 2000 *The Discourse of World Music* in Born, Geogina e Hesmondhalgh, David (eds) *Western Music and Its Others*. Berkeley, LA, London: University of California Press (302-322).
- Frungillo, M. 2002. *Dicionário de Percussão*. São Paulo. Editora Unesp - Imprensa Oficial do Estado.
- Gottlieb, R. 1993. *Solo Tabla Drumming of North India – Its Repertoire, Styles and Performance Practices*. Vol. I. Delhi, India. Motilal Banarsidass Publishers. Private Limited.
- Kaufmann, W. *The Ragas of North India*. Oxford & IBH Publishing Co. Pvt. Ltd. – Nova Delhi, 1968.
- Kahn, A. 2007. *Kind of Blue – A história da obra-prima de Miles Davis*. 1ª edição. São Paulo. Ed. Barracuda.
- Kippen, James R. 2000. *Hindustani Tala* in South Asia: The Indian Subcontinent – The Garland Encyclopedia of World Music. vol. 5. New York and London. Garland Publishing, Inc.
- Marsicano, A. 2006. *A Música Clássica da Índia*. São Paulo. Editora Perspectiva.
- Powers, Harold S. 2001. *India*. 2ª Ed. vol 12. New York in The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Oxford University Press.
- Rakha, A. 1983. *Learning Tabla with Alla Rakha – A Manual of Drumming and Recitation*. Hollywood – CA. Compiled by Jeffrey M. Feldman. DIGITALA.
- Santos, V. 2012. *Improvisação*. Rio de Janeiro. Manuscrito do autor.
- Schaffer, M. 1997. *A afinação do mundo*. São Paulo. Editora Unesp.

GRAVAÇÕES

Coltrane, J. 1967. *Interstellar Space*. Impulse Records.

Maitra, P. 1996. *Tabla Tarang – Melody on Drums*. Berlim. Ed. Internacional Institute for Tradicional Music.

McLaughlin, J. 1975. *John McLaughlin with Shakti*. New York. Columbia Jazz – Contemporary Masters.

Shankar, R. Sem data. *Ravi Shankar - A journey through his music*. Coletânea licenciada por Saragama India Ltd.

WEBSITES

1 - Bueno, Edgar S.: http://tablageranabrasil.blogspot.com/2010_09_01_archive.html (Consultado em 12/02/12)

2 – Gurtu, T.: <http://www.trilokgurtu.net/> (Consultado em 24/05/12)

3 – Hussain, Z.: <http://youtu.be/Gln5RikPOA8> - “Zakir Hussain - a brilliant tablaplayer” (Consultado em 10/03/12)

4 – Hussain, Z. : <http://www.zakirhussain.com/> (Consultado em 24/05/12)

5 – Shankar, R., Coltrane, J.: <http://encontroradical.blogspot.com.br/2010/01/ravi-shankar-e-musica-de-john-coltrane.html> (Consultado em 16/04/12)

6 – Smith, S.: http://www.youtube.com/watch?v=Dv_nu6yIJ60 – “Steve Smith - Drum Solo Lesson” (Consultado em 17/03/12)

7 – Smith, S.: <http://www.vitalinformation.com/> (Consultado em 10/04/12)

8 – Weiss, D.: <http://www.danweiss.net/press.html> (Consultado em 10/04/12)

9 – Weiss, D.: <http://www.toapmusic.com/> (Consultado em 10/04/12)

10 – Weiss, D.: <http://www.myspace.com/danweissdanweisstrio/music> (Consultado em 10/04/12)

11 – Velez, G.: <http://www.glenvelez.com/> (Consultado em 24/05/12)